DICȚIONAR DE TERMENI LITERARI

Scanned with OKEN Scanner

ACADEMIA DE ȘTIINȚE
SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI
TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU"

DICȚIONAR DE TERMENI LITERARI

EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

București, 1976

Scanned with OKEN Scanner

CONTROL ȘTIINȚIFIC :

ȘERBAN CIOCULESCU
SILVIAN IOSIFESCU

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei, nr. 125, sectorul I
BUCUREȘTI

Scanned with OKEN Scanner

COLECTIVUL DE AUTORI

(în paranteză, sigla numelui)

Mircea Anghelescu *(M.An.)*
Mioara Apolzan *(M. A.)*
Nicolae Balotă *(N. B.)*
Zoe Dumitrescu-Buşulenga *(Z. D. B.)*
Gh. Ceauşescu *(Gh. C.)*
Marcel Duţă *(M. D.)*
Radu Hîncu *(R. H.)*
Adriana Mitescu *(A. M.)*
George Muntean *(G. M.)*
Mihai Novicov *(M. N.)*
Dinu Pillat *(D. P.)*
Al. Săndulescu *(Al. S.)*
Roxana Sorescu *(R. S.)*
Marian Vasile *(M. V.)*
Ileana Verzea *(I. V.)*
Mihai Vornicu *(M. Vor.)*

REVIZIE FINALĂ

GH. CEAUŞESCU
VIOLETA MIHĂILĂ
ROXANA SORESCU
MIHAI VORNICU

COORDONATOR:

AL. SĂNDULESCU

Scanned with OKEN Scanner

LISTA DE ABREVIERI

arab.	= limba arabă	lat. pop.	= limba latină populară
bg.	= limba bulgară	lit.	= literar
cap.	= capitol	masc.	= masculin
cca.	= circa	ngr.	= limba neogreacă
cf.	= confer	peior.	= peiorativ
cuv.	= cuvînt	prov.	= limba provensală
ebr.	= limba ebraică	rus.	= limba rusă
engl.	= limba engleză	sl.	= limba slavonă
fr.	= limba franceză	sp.	= limba spaniolă
germ.	= limba germană	trad.	= traducere
gr.	= limba greacă (veche)	v.	= vezi
it.	= limba italiană	v.fr.	= limba veche franceză
lat.	= limba latină	vol.	= volum
lat. med.	= limba latină medievală	v. sl.	= limba slavă veche

Majuscula cursivă urmată de punct reprezintă abrevierea cuvîntului-titlu.

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT ÎNAINTE

Dicţionarul de termeni literari *a fost conceput la Institutul de istorie şi teorie literară* „G. Călinescu" *de către Vladimir Streinu, cu şase ani în urmă, ca un dicţionar cuprinzînd noţiunile mai importante vehiculate în domeniul teoriei, criticii şi istoriei literare, la noi, ca şi în alte părţi ale lumii. Modul de redactare preconizat de către regretatul critic şi teoretician literar era mai curînd unul eseistic, punînd accentul pe contribuţia personală a autorilor, fără a ignora totuşi o anumită schemă generală a articolelor. Ulterior, după dispariţia lui Vladimir Streinu, cei ce s-au ocupat de această lucrare au simţit nevoia unei metodologii mai stringente în tratarea termenilor. S-a urmărit circumscrierea, explicarea noţiunilor, şi nu dezbaterea problematică, aceasta formînd obiectul unui alt tip de dicţionar, mai complex, care nu a fost în vederile autorilor. Astfel, pentru fiecare cuvînt-titlu se indică etimologia, se dă definiţia, se menţionează principalele sensuri şi se urmăreşte, cînd este cazul, istoria şi circulaţia lui în plan mondial şi naţional. Exemplificările au fost alese atît din literatura universală, cît şi, mai ales, din literatura română.*

Sumarul este cel al unui dicţionar de termeni literari *şi nu al unui dicţionar de* estetică *generală, evitîndu-se dublarea celui apărut în 1972 la Editura Politică. Aşa se face că am renunţat cu bună ştiinţă la termeni care interesează şi alte domenii ale artei decît literatura şi că nu figurează în sumar:* artă, estetică, frumos, graţios, gust, sublim *etc. Am păstrat în schimb alţii, la fel de importanţi, care sînt specifici în primul rînd literaturii, ca de ex.:* absurd, comic (*inclus în articolul despre* comedie), tragic (*în cel despre* tragedie), ironie, umor, *sau pe care i-am tratat mai ales din punctul de vedere al terminologiei literare, ca de ex.:* artă pentru artă, artă cu tendinţă, catharsis, conţinut şi formă, geniu, mimesis, verosimil, *precum şi perechile tipologiei artistice:* apolinic *şi* dionisiac, aticism *şi* asianism, naiv *şi* sentimental.

Principalele categorii de termeni din dicţionarul de faţă sînt: 1. Concepte literare fundamentale: curent literar, critică literară, figură de stil, gen, istorie literară, limbaj poetic, limbă literară, literatură,

Scanned with OKEN Scanner

metrică, poezie, poetică, proză, retorică, specie, stil, stilistică, teoria literaturii *etc. 2. Concepte referitoare la structura operei literare:* act, acţiune, conflict, compoziţie, dialog, erou, fabulaţie, imagine, intrigă, monolog, motiv, personaj, subiect *etc. 3. Concepte referitoare la caracterul social şi naţional al operei literare:* accesibilitate, militantism, partinitate, caracter popular, specific naţional *etc. 4. Noţiuni legate de procesul de creaţie:* eul poetic, ficţiune, fantazie, imaginaţie, invenţie, obiectivare, tipizare *etc. 5. Curente:* clasicism, expresionism, futurism, iluminism, naturalism, parnasianism, realism, romantism, simbolism, suprarealism, transcendentalism, verism *etc. 6. Genuri:* epic, liric, dramatic. *7. Specii:* baladă, cîntec, comedie, epopee, fabulă, nuvelă, odă, pastel, povestire, proverb, roman, sonet, tragedie, zicătoare *etc. 8. Noţiuni de metrică şi prozodie:* adonic, alexandrin, amfibrah, cezură, dactil, endecasilab, hexametru, rimă, ritm, safic, strofă, terţină *etc. 9. Figuri de stil:* alegorie, antiteză, comparaţie, gradaţie, hiperbolă, metaforă, metonimie, parabolă, personificare *etc. 10. Termeni tehnici uzuali ai criticii şi istoriei literare:* analiză, antologie, aparat critic, bibliografie, ediţie, izvor, manuscris, monografie, recenzie, variantă *etc. 11. Termeni creaţi de critica românească şi aplicaţi de obicei unor fenomene literare româneşti:* anticalofil, balcanism, mutaţie (*a valorilor*) *etc. 12. Termeni utilizaţi sau reluaţi cu sensuri noi de critica modernă:* ambiguitate, cod, codaj, conotaţie, denotaţie, diacronie, lectură, mesaj, paradigmatic, sincronic, semn, scriitură, text *etc.*

Lucrarea se încheie cu o Bibliografie *de referinţă şi cu un* Indice *al termenilor.*

Iniţiat şi coordonat la început de Vladimir Streinu şi beneficiind, pentru primele litere, de îndrumările sale, Dicţionarul de termeni literari *a fost coordonat succesiv de M. Novicov şi Al. Săndulescu. A fost citit parţial sau integral, în diverse etape, în afară de coordonatori, de către Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Nicolae Balotă, George Muntean, care au adus preţioase sugestii în vederea definitivării textelor. Două lecturi de control ştiinţific, efectuate în două etape diferite, prima a prof. Silvian Iosifescu şi ultima a acad. Şerban Cioculescu, au făcut ca autorii să îmbogăţească sumarul, iar articolele să cîştige, sperăm, în direcţia expunerii sistematice şi a exprimării precise. Revizia finală privind terminologia retorică greco-latină aparţine lui Gh. Ceauşescu şi Mihai Vornicu, iar în ceea ce priveşte terminologia criticii moderne, Roxanei Sorescu. Ei au citit întregul* Dicţionar, *ca şi coordonatorul.*

Sîntem conştienţi de existenţa unei anume inegalităţi stilistice, inerentă însă pînă la un punct lucrărilor colective şi că Dicţionarul *este susceptibil de îmbunătăţiri. Intenţia noastră a fost să oferim cititorului un ghid de teorie şi critică literară, cuprinzînd un număr de*

Scanned with OKEN Scanner

peste 550 de termeni, şi să încercăm a-l orienta, pe de o parte, în retorica clasică, pe de alta, în domeniul, în permanentă devenire, al criticii moderne. În ce măsură am reuşit, cititorul singur va avea să aprecieze. Exprimăm gratitudinea noastră tuturor celor ce ne vor ajuta să îmbogăţim lucrarea cu informaţii şi idei noi.

Realizarea operaţiilor complexe de unificare metodologică a Dicţionarului *şi de definitivare pentru tipar a textelor n-ar fi fost posibile fără ajutorul neprecupeţit al Editurii Academiei, în persoana redactorului de carte, Violeta Mihăilă, care a lucrat neîntrerupt şi cu o deosebită pricepere alături de noi. Aducem mulţumirile noastre directorului Editurii Academiei, Constantin Busuioceanu, şi şefului redacţiei de filologie, Constantin Jalbă, pentru solicitudinea manifestată pe parcursul finisării* Dicţionarului. *Mulţumim, de asemenea, secretariatului Editurii, care a redactilografiat manuscrisul în ultima lui formă.*

decembrie 1975 *AL. SĂNDULESCU*

Scanned with OKEN Scanner

ABSURD ≈ Termenul provine din fr. *absurde*, lat. *absurdus* „supărător" (la ureche), „lipsit de sens". Există o trăire originară a *A.*, o intuiţie, un sentiment al *A.* În parte acestea, în parte ideea *A.*, preced reprezentarea sa literară. Conceptul de *A.* a avut două accepţiuni majore în istoria gîndirii filozofice: 1. *A.* e ceea ce contravine regulilor logicii. Dar *A.*, pe plan logic, nu e doar de ordinul unor afirmaţii ca „cercul pătrat". El cunoaşte o utilizare în „raţionamentul prin *A.*" (principiul aristotelic *reductio ad absurdum* — reducere la absurd — ducerea unei demonstraţii pînă la consecinţele sale vădit false conchide la necesitatea de a o respinge; Bacon: *probatio per absurdum* — probă prin absurd — a demonstra adevărul unei judecăţi prin falsitatea contrariului ei). 2. O accepţie epistemologică şi metafizică a *A.* Iraţionalismul filozofic susţine imposibilitatea penetrării raţionale a universului şi a existenţei. El constată limitele raţiunii şi aşază în intimitatea lucrurilor, a existenţei, o entitate rezistentă, ireductibilă la explicarea raţională (Schopenhauer, Nietzsche, Bergson şi îndeosebi existenţialismul modern). *Paradoxul* (v.) la Soeren Kierkegaard poate fi considerat o primă apariţie a temei *A.* pe tărîmul filozofiei existenţiale. O fenomenologie a *A.* apare tratată sistematic de Jean-Paul Sartre (*L'Etre et le Néant* — Fiinţa şi Neantul) şi eseistic de Albert Camus (*Le Mythe de Sisyphe* — — Mitul lui Sisif). După Camus, *A.* e, în mod esenţial, un divorţ; el ia naştere din discrepanţa între dorinţa de claritate a raţiunii umane şi iraţionalitatea lumii reale, între elanul omului spre eternitate şi caracterul finit al existenţei sale. Camus descrie un sentiment al *A.*, procedează la o analiză a gîndirii absurde, schiţează o etică şi o estetică a *A.* Deşi *A.*, ca structură estetică semnificativă, apare abia în secolul nostru, numeroase corespondenţe cu temele, cu structurile literare absurde sînt evidente în istoria literelor şi artelor. Ele pot fi clasificate, după cum *A.* apare: 1. Ca elemente ale *satirei* (v.) (de la *mimus*-ul (v.) antic, prin *farsa* (v.) medievală, *commedia dell'arte* (v. *Comedie*), pînă la arta clovnilor, a funambulilor, şi la *vodevil* (v.),

la spectacolul de music-hall, la filmul comic din secolul nostru, dar și în satira literar-filozofică (de la *Saturae Menippeae* ale lui Marcus Terentius Varro, prin *Elogiul nebuniei* al lui Erasm, la operele lui Swift); 2. Ca formă de umor (în scrierile lui Rabelais, ale „poeților grotești" francezi din secolul XVII, la manieriști ca Góngora, Marino, în poezia nonsensului practicată de Edward Lear, *Book of Nonsense* — Cartea nonsensului, ca și de Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* — Aventurile Alicei în Țara Minunilor, ori de Christian Morgenstern, *Galgenlieder* — Cîntece de spînzurătoare); 3. Sub aspectul iraționalului oniric (în teatrul baroc spaniol, în narațiunile lui E. T. A. Hoffmann, Gérard de Nerval, Edgar Allan Poe etc.). Rădăcinile literare ale structurii absurde le găsim îndeosebi în *grotescul* (v.) baroc, în ironia romantică și în iraționalismul poetic relevabil îndeosebi în lirica modernă postbaudelairiană (Rimbaud, Lautréamont etc.). Dacă îi putem considera pe Lewis Carroll, Christian Morgenstern și Alfred Jarry (*Ubu-Roi* — Ubu-rege) drept precursori imediați ai literaturii *A.*, Franz Kafka este scriitorul în opera căruia *A.* joacă rolul unei structuri constitutive a universului imaginar. Universul absurd kafkian (în *Procesul*, *Castelul*, narațiuni ca *Metamorfoza* etc.) are o structură labirintică, penetrarea în el efectuîndu-se printr-o inițiere, printr-un ceremonial absurd, personajele fiind absorbite de acest univers care le fascinează. Realitatea acestui univers este ficțională *(als ob* „ca și cum") — o realitate a semnelor *A. A.* joacă un rol esențial în aventura dadaistă (v. *Dadaism)*, fiind folosit ca o armă în procesul intentat verbului, în revolta dadaistă și, mai apoi, suprarealistă (v. *Suprarealism*). Tristan Tzara, André Breton, la noi Urmuz și avangardiștii, utilizează figurile *A.* în spiritul unei subminări a artisticului convențional, a limbajului. O adevărată obsesie a *A.* denotă textele lui Albert Camus (*Caiete*, *Mitul lui Sisif*, eseul *L'homme révolté* — Omul revoltat, piesele de teatru *Caligula*, *Le malentendu* — Neînțelegerea, romanul *La peste* — Ciuma etc.). După Camus, *A.* în sine este contradicție; o critică a poziției absurde pretinde o reabilitare a valorilor. Sentimentul absurd al vieții nu poate fi generator de acțiune pozitivă. A susține o filozofie a *A.* înseamnă a te resemna la un echivoc, căci exprimi atunci cînd refuzi posibilitatea exprimării, semnifici, deși aderi la o filozofie a nonsemnificativului. „Absurditatea perfectă încearcă să fie mută" — afirmă Camus, formulînd tendința esențială a literaturilor *A.* spre o estetică a nonexpresiei. O asemenea tendință este evidentă în dramaturgia lui Eugène Ionesco și, mai ales, în opera lui Samuel Beckett. Martin Esslin, în *Theatre of the Absurd* — Teatrul absurdului — analizează, sub specia *A.* estetic (nu teoretizat, ca în opera lui Camus), dramaturgia lui E. Ionesco, S. Beckett,

Scanned with OKEN Scanner

Edward Albee, Fernando Arrabal, Arthur Adamov, Jean Genet, Michel de Ghelderode, Harold Pinter etc. O comedie antropologică şi ontologică găsim în opera lui Samuel Beckett (*End Game* — Sfîrşit de joc, *En attendant Godot* — Aşteptîndu-l pe Godot, *Molloy* etc.). Asistăm la o adevărată apocalipsă generată de *A.* şi la o tentativă de a realiza o operă întemeiată pe estetica nonexpresiei. *N.B.*

ACADEMISM ≈ Termenul provine, prin filieră franceză, din lat. *academicus*. **1.** Artă care-şi declară ataşamentul faţă de un adevăr estetic oficializat, considerat ca absolut, şi care constă în respectarea unor modele, de obicei a operelor antichităţii clasice. **2.** Manieră artificială, conducîndu-se după norme canonizate şi cultivînd execuţia convenţională. *A.* e un termen împrumutat din domeniul artelor plastice, unde s-a impus mai cu seamă prin intermediul impresionîştilor, care, în numele unei arte noi, independente, catalogau drept academistă pictura tradiţională, expusă la Salonul oficial. Semnificaţia curentă a termenului este înţelegerea îngustă a tradiţiei, închistarea în forme de artă învechite, lipsa de vigoare şi expresivitate, spiritul de rutină şi conformismul, justificat prin fidelitatea faţă de valorile consacrate. *Al. S.*

ACATALECTIC (v. *VERS*).

ACCENT ≈ Termenul provine din fr. *accent*, lat. *accentus* „intonaţie", calc lingvistic după gr. *prosodia*. *A.* defineşte modificările în durata sau tonul unei silabe din cuvînt. *A.* a devenit obiect de cercetare în epoca elenistică (v. *Elenism*), cînd în anul 240 î.e.n. Aristofan din Bizanţ a regularizat sistemul de semne. Importanţa *A.* este subliniată de gramaticul Diomede: „accentus est velut anima vocis" (accentul este sufletul cuvîntului). Există mai multe feluri de *A.* ale cuvintelor: *gramatical* (ascuţit — ridicarea vocii, grav — coborîrea vocii, circumflex — ridicarea şi coborîrea vocii); de *intensitate* — articularea mai energică a unei vocale (el este specific limbilor moderne); *muzical* — vocala accentuată este *cîntată* pe o notă mai ridicată (el este caracteristic pentru unele limbi vechi, de exemplu elina); *metric* (numit şi *ictus*) — accentuarea silabelor în funcţie de metrii utilizaţi (de exemplu în dactil – ∪ ∪). La nivelul frazei: *A. frazei* — intonarea unei părţi din frază; prin extensie, *A. oratoric* — inflexiuni tari sau slabe, rapide sau lente pentru a sublinia anumite sentimente. În acest sens, se vorbeşte de *A.* patetic, de tristeţe, amar, de aroganţă, dramatic etc. Se spune că cineva are un *A.* franţuzesc, românesc etc. sau bănăţean, provansal etc. pentru a marca particularităţile de pronunţie specifice unei ţări sau unei provincii. Locuţiunea *a pune accentul* se utilizează în critică pentru a desemna sublinierea anumitor aspecte sau laturi ale unei opere literare. *Gh. C.*

Scanned with OKEN Scanner

ACCESIBILITATE ≈ Termenul provine din fr. *accessibilité*. În critica literară desemnează calitatea unor opere de a fi înţelese şi asimilate cu uşurinţă de către cititori. Problema a ajuns la ordinea zilei ca urmare a dezvoltării curentelor literare moderniste. În numele *A.* au fost combătute în special *formalismul* (v.) şi *ermetismul* (v.), ca modalităţi care împiedică accesul cititorului la conţinutul operei. Odată cu apariţia artei abstracte şi a literaturii *absurdului* (v.), problema a devenit din nou actuală, precizîndu-se că e vorba nu de o *A.* generală şi absolută, ci de una determinată de relaţia care se naşte prin acţiunea convergentă a doi factori — autorul şi publicul. O operă poate fi inaccesibilă unui anumit public fie din cauza nivelului încă scăzut de cultură şi civilizaţie, fie din cauza unor altor obstacole, de ordin material. În acest sens spunea Lenin că opera lui Lev Tolstoi era accesibilă în Rusia ţaristă doar unui număr restrîns, de 10 000 de cititori privilegiaţi. Prin acţiunea sa de justiţie socială, revoluţia socialistă asigură, printre altele, şi accesul maselor largi populare la totalitatea valorilor artistice. Dar, în anumite cazuri, o operă poate rămîne inaccesibilă şi din cauza atitudinii programatice a autorului, care, dintr-un motiv sau altul, nu vrea să fie înţeles de contemporani şi se adresează doar unui cerc restrîns de cititori. În condiţiile socialismului, atitudinea aceasta capătă inevitabil un caracter anacronic, de nuanţă aristocratică, în disonanţă flagrantă cu spiritul epocii. *M.N.*

ACROSTIH ≈ Provenind din fr. *acrostiche*, gr. *akrostihis* (cf. *akros* „extremitate" şi *stihos* „vers"), termenul denumeşte poezia ale cărei prime litere de la începutul versurilor (mai rar, de la mijloc sau de la sfîrşit), citite vertical, alcătuiesc un cuvînt (nume propriu, titlu etc.). Specie foarte gustată de greci, în epoca alexandrină, cultivată şi de romani, *A.* cunoaşte mai apoi o nouă înflorire prin poeţii *Renaşterii* (v.), prelungindu-şi existenţa pînă la ilustrele *A.* ale lui E. A. Poe, unde numele destinatarei e compus din prima literă a primului vers, a doua literă a celui de-al doilea vers ş.a.m.d. În literatura română, *A.* lui Costache Conachi, intitulate *Nume*, ne fac cunoscute mai multe inspiratoare : din lectura primelor litere ale fiecărui vers (Marioara), din două în două versuri (Zulnia, Zmaranda, Lucsandra, Elenca, Anica) şi chiar din trei în trei versuri (Casandra). Cu scop ironic, *A.* este folosit în celebrul poem-păcăleală *La noi e putred mărul...*, trimis de B. P. Hasdeu revistei „Convorbiri literare", sub pseudonimul transparent P. A. Calescu, pe care redacţia îl publică, neobservînd că prin lectura verticală a primelor litere se echivala locul infamat cu numele revistei. *M.D.*

ACT ≈ Termenul provine din fr. *acte*, lat. *actus* „acţiune, mişcare" şi defineşte principala subîmpărţire a unei piese de teatru,

Scanned with OKEN Scanner

avînd o *acţiune* (v.) oarecum închegată şi independentă, după care, de regulă, se lasă cortina şi spectacolul se întrerupe pentru cîtva timp. *A.* se împarte în *scene* (v.) sau, uneori, în *tablouri* (v.). „Este necesar — spune Corneille în *Discours des trois unités* (Discurs asupra celor trei unităţi) — ca fiecare *A.* să ne lase în aşteptarea unui lucru oarecare". Grecii nu împărţiseră propriu-zis piesa în *A.* Romanii, la început, numesc *A.* însăşi *drama* (v.). Mai apoi, după o indicaţie a lui Horaţiu (*Arta poetică*, v. 189 — 190), piesa de teatru a fost împărţită în 5 *A.* Molière a încălcat această regulă: deşi îşi compune marile comedii de caractere şi de moravuri în 5 *A.*, piesele fanteziste, bufoneriile le scrie în 3 *A.*, iar farsele chiar într-un singur *A.* Mai tîrziu, Ibsen va impune drama în 4 *A.*, apoi alţi autori moderni nu vor mai acorda nici o atenţie numărului de *A.* La aceasta a contribuit, desigur, şi dorinţa regizorilor moderni de a realiza spectacole mai scurte, reducînd numărul antractelor (pauzelor). *M.D.*

ACŢIUNE ≈ Cum arată şi etimologia (de la fr. *action*, lat. *actio* „mişcare"), *A.* denumeşte faptele, întîmplările, evenimentele, peripeţiile ce se succed într-o operă literară, determinate de relaţiile eroului sau *personajului* (v.) principal cu celelalte personaje, sau cu mediul înconjurător. Mai puţin importantă şi mai rar detectabilă în speciile genului *liric* (v.), *A.* este esenţială în genul *epic* (v.) şi fundamentală în cel *dramatic* (v.), în acesta din urmă confundîndu-se uneori cu însăşi noţiunea de „dramă", numită la început de romani *actus* (v. *Act*). Din raţiuni de ordin didactic, *A.* unei opere literare a fost divizată în trei părţi principale : expunere, *conflict* (v.), *deznodămînt* (v.). În *Poetica*, Aristotel disociază, în concordanţă cu *subiectul* (v.), *A.* simple şi *A.* complexe, şi demonstrează necesitatea unităţii de *A.*, a compunerii operei „în jurul unei singure acţiuni". De aici, mult mai tîrziu, în *clasicism* (v.), s-a ajuns la principiul celor trei unităţi (de *A.*, de timp, de loc), mai ales în teatru, ceea ce a constituit principalul subiect de contestare din partea romanticilor, care însă au menţinut unitatea de *A.* în *dramă* (v.). Teoria logicii artistice a *A.* a fost stabilită încă de Aristotel prin indicaţia ca „o situaţie să decurgă din faptele petrecute înainte, fie în chip necesar, fie verosimil, căci e departe de a fi tot una dacă un lucru decurge din altul, ori numai vine după el" (cap. X). Logica internă a *A.*, sub aspectul verosimilităţii (v. *Verosimil*), va deveni esenţială în literatura *realismului* (v.) secolului XIX, îndeosebi în romanul psihologic, unde desfăşurarea *A.* determină şi caracterizează chiar personajele. Există două modalităţi esenţiale de a expune, de a nara (v. *Naraţiune*) : reprezentarea, cînd scriitorul „arată", şi relatarea, cînd scriitorul „spune", corespunzătoare respectiv dramei şi cronicii. În genul epic, *A.* poate fi *continuă* (sau *cronologică*) şi *discontinuă*, cu reîntoar-

Scanned with OKEN Scanner

ceri în timp, avînd modele identificabile chiar în *epopeile* (v.) homerice: *A. Iliadei* se desfăşoară conform cronologiei reale a evenimentelor, în *Odiseea A.* e întreruptă din loc în loc de povestirea unor fapte din trecut („întoarceri"). Modalitatea *A.* continui, cronologice, este substanţial transformată de Marcel Proust, care prin amplul ciclu romanesc *În căutarea timpului pierdut* fundamentează succesiunea epică pe discontinuitatea memoriei involuntare (teoretizată de H. Bergson). De aici înainte, *A.* va tinde, mai ales în roman, să se dilate, să stagneze, uneori să dispară chiar, ca în noul roman francez (v. *Nouveau roman*), exceptînd romanul poliţist, în care epicul rămîne constitutiv, devenind un fel de „*A.* pură". În fine, sub influenţa montajului cinematografic, *A.* a cunoscut un reviriment în literatură, succesiunea epică dînd semnificaţii noi, prin ea însăşi, implicate în chiar alăturarea fragmentelor, părţilor etc. (ca în *USA* de John Dos Passos, *Patul lui Procust* de Camil Petrescu ş.a.). Împreună cu natura temporală, *A.* mai comportă şi una spaţială, putînd fi *lineară*, cînd naraţiunea urmăreşte în principal un personaj, ca în romanul de tip *picaresc* (v.), şi *în planuri paralele* sau pe mai multe planuri, cînd evenimentele se desfăşoară în serii de *A.* de importanţă aproape egală (*Comedia umană*, *Război şi Pace*, *Ion* etc.). În dinamica ei narativă, *A.* este compusă din cîteva microacţiuni tip, după trei moduri de existenţă: *înlănţuirea* (prin juxtapunere şi coordonare), *inserţia* (prin includere şi subordonare) şi *alternanţa* (prin dezvoltări paralele). V. şi *subiect*. *M.D.*

ADAGIU ≈ Termen preluat din fr. *adage*, it. *adaggio*, lat., *adagium* (cf. *ad agendum* „de făcut, de înfăptuit") „sentinţă morală", *proverb* (v.); se foloseşte mai ales pentru a denumi o vorbă înţeleaptă, un dicton de provenienţă antică, cum sînt *Adagiile* lui Erasmus (ed. I — 1 500; ed. a II-a — 1508 — considerabil lărgită). Prin extindere, a ajuns sinonim cu *maximă* (v.), *aforism* (v.), *apoftegmă* (v.) proverb şi chiar axiomă. *G.M.*

ADAPTARE ≈ Termenul provine din lat. *adaptare* „a potrivi". Se foloseşte cu sensul de transpunere a unei opere dintr-un gen în altul; recreare (rescriere) a conţinutului de viaţă al unei opere, pentru a fi exprimat, cu alte rigori, în alte convenţii artistice. Termenul e utilizat mai ales pentru a denumi *dramatizarea* (v.) unor opere de *proză* (v.): *romane* (v.), *nuvele* (v.), *schiţe* (v.), pentru ecranizarea unor opere literare, dramatice etc. sau pentru prezentarea lor la radio şi televiziune. La romani, *A.* căpătase sensul de *localizare* a acţiunii, a tipurilor umane etc. din piesele greceşti ale unor Menandru, Epicharm ş.a. în realitatea latină (Plaut, Terenţiu ş.a.). Un fel nerecomandabil de „adaptare" (de fapt, o denaturare) a inaugurat

Scanned with OKEN Scanner

Ducis, traducînd şi transformînd piesele lui Shakespeare în tiparele „bunului gust" francez al secolului XVIII. *M.D.*

ADONIC ≈ Termenul provine din fr. *adonique*. Formulă ritmică şi vers al grecilor şi latinilor (de la gr. *adonios*), care, între alte funcţii, îndeplineşte şi pe aceea de a încheia strofa *safică* (v.). S-a folosit la început exclusiv pentru invocarea zeului Adonis, aşa cum rezultă dintr-un fragment al poetei Sappho : „O ! ton Adonin..." (O, tu, Adonis). Constă dintr-un *dactil* (v.) acataletic şi altul catalectic : ⏑ ∪ ∪ / ⏑ ∪. Eminescianul „Mie redă-mă" este un vers *A.*, sau un *adoneu*, cum i se mai spune, la care poetul face, dealtfel, aluzie în *Scrisoarea V* : „Descifrînd a sale patimi şi amoru-i cu nesaţiu/ El ar frînge-n vers *adonic* limba lui ca şi Horaţiu". În evul mediu s-au scris multe poezii exclusiv în *A. R.H.*

AED ≈ Termenul provine din fr. *aède*, gr. *aoidos* „cîntăreţ" şi desemnează pe cîntăreţul care se acompania cu un instrument cu coarde numit *forminx* şi pe autorul străvechilor poeme epice eline. Favorit al lui Apollo şi al muzelor, era înconjurat de un respect unanim, după cum se vede din situaţia privilegiată a lui Demodokos şi Phemios din *Odiseea*. În antichitate se făcea distincţie între *A.* şi *rapsod* (v.), acesta din urmă fiind numai recitatorul. *A.* era considerat, în lumea homerică, un „demiurg", adică *acela care lucrează în interesul public*, fiind astfel investit cu o importantă funcţie socială ; se bucura şi de anumite imunităţi, cum reiese din *Odiseea* (XVII, 383 şi urm.). *R.H.*

AFABULAŢIE ≈ Termenul provine din fr. *affabulation*, lat. *affabulatio* (de la *fabula*, care avea şi înţelesul de „poveste, născocire, mit"). *A.* denumeşte : **1.** Ansamblul elementelor tematice de configurare a unei *intrigi* (v.) epice sau dramatice ; ceea ce constituie substanţă anecdotică a unui *subiect* (v.). **2.** Învăţătura implicată într-o fabulă, sensul ei moral. *D.P.*

AFORISM ≈ Termenul provine din fr. *aphorisme*, lat. *aphorismus*, gr. *aphorismos* „definiţie". **1.** Punct de vedere exprimat într-o formă concisă, comunicînd fulgurant un adevăr. Oarecum sinonim cu *adagiul* (v.), *apoftegma* (v.), *maxima* (v.), sentinţa şi cugetarea, A. condensează cu o pregnantă lapidaritate, adesea chiar paradoxal, boservaţii cu o valoare generalizatoare, fundamentate pe o experienţa personală a faptelor. Scurt gen sentenţios de exercitare a spiritului de moralist. Apare pentru prima oară la vechii greci, ca denumire dată de Hippocrates unei serii de precepte medicale, compuse de el în stilul unor enunţuri filozofice lapidare. O contribuţie revelatoare, în materia genului, o aduc, în epoca modernă, între alţii, Georg Christoph Lichtenberg şi mai ales Arthur Schopenhauer, a cărui operă, *Aforisme despre înţelepciunea în viaţă*, este tradusă la noi de Titu

Scanned with OKEN Scanner

Maiorescu. În literatura română, ca autori de *A.* se ilustrează în primul rînd G. Ibrăileanu (*Privind viaţa)* şi Lucian Blaga (*Discobolul*). **2.** Stil aforistic, mizînd pe efecte de surpriză intelectuală, prin cultivarea *paradoxului* (v.) într-o expresie stringentă, care poate să fie surprins în formele de *dialog* (v.) din teatrul anumitor dramaturgi moderni (Oscar Wilde, Bernard Shaw, Jean Giraudoux etc.) sau în modul de a se formula ideile în eseistică (G. K. Chesterton, Ortega y Gasset, M. D. Ralea etc.). *D.P.*

AKMEISM ≈ Curent modernist în literatura rusă. Cum arată şi originea cuvîntului (în elină *akme* însemnînd „vîrf, culme"), *A.* îşi propunea să atingă cele mai înalte culmi în artă. S-a format prin anii 1912—1913, cînd un grup de poeţi se rup de *simbolism* (v.), se constituie într-un „atelier al poeţilor" (*Ţeh poetov*) şi se proclamă „şcoală nouă". Prima lor reacţie a fost împotriva misticismului, obscurităţii, ambiguităţii, noţiuni esenţiale în poetica simbolistă. *A.* propunînd „întoarcerea pe pămînt", percepţia poetică se îndreaptă către lumea fenomenală, către obiectul concret, material, izolat. Unul din reprezentanţi, Sadovskoi, descrie samovarul într-un întreg volum de versuri. *A.* era denumit şi cu alţi termeni, unul fiind acela de *clarism* (de la lat. *clarus)*, întrucît, contrar simbolismului, akmeiştii, avînd nostalgia versurilor clasice, avansau ideea clarităţii şi a exactităţii semantice a cuvintelor. Critica îi asociază uneori *parnasianismului* (v.), dar akmeiştii, care susţin deschis formula *artei pentru artă* (v.), nu acceptă filiaţia, deşi îl recunosc drept predecesor pe Théophile Gautier. Promovînd în poezie descrierea obiectelor individuale, izolate, akmeiştii se îndepărtează de problematica socială, cu toate că, în alt plan, elaborează o filozofie vitalistă, care-i aduce în conflict cu politica vremii. Termenul de *adamism*, cu referire la *A.*, indică preferinţa şi cultul pentru elementul biologic primitiv, natural, care se opunea organizării rigide a societăţii (N. Gumiliov, bunăoară, care a călătorit mult, consacră versuri conquistadorului, cuceritorului din colonii etc.). *A.* preconiza însănătoşirea omului contemporan prin stimularea instinctelor primare şi a voinţei de acţiune. Dar, cu tot grupul său de teoreticieni şi iniţiatori (N. Gumiliov, S. M. Gorodeţki, Anna Ahmatova, N. A. Kuzmin, V. I. Narbut, O. E. Mandelstam etc.), care aveau şi o revistă intitulată „Apollo" (1909—1917), *A.* îşi pierde influenţa după Revoluţia din Octombrie. *M.V.*

ALCAIC ≈ Termen provenind din fr. *alcaïque*, lat. *alcaicus*, de la numele poetului liric grec Alceu. Desemnează: **1.** Versul *A.*, un trimetru (*endecasilab* (v.), enneasilab, decasilab) format din succesiunea dublu-*iamb* (v.), peon II, cretic (v. *Ritm*). Versul lui Horaţiu „Nunc est bibendum nunc pede libero." (Acum trebuie să bem, acum

Scanned with OKEN Scanner

trebuie să izbim pămîntul cu piciorul) este un endecasilab *A*. În secolul XVI au existat încercări de a-l încetăţeni în Franţa; în Germania a fost utilizat de Klopstock, Hölderlin, von Platten; în Anglia, de Tennyson şi Swinburne. 2. Strofa *A*., formată din doi endecasilabi *A*., un enneasilab *A*. şi un decasilab *A*., deci:

$$\bar{\cup}-\cup\angle/\bar{\cup}-\cup\cup/-\cup\angle$$
$$\bar{\cup}-\cup\angle/\bar{\cup}-\cup\cup/-\cup\angle$$
$$\bar{\cup}-\cup\angle/\bar{\cup}-\quad/-$$
$$-\cup\cup/-\cup\cup\angle/\cup--$$

Strofa *A*. este folosită în poezia lirică antică (de exemplu, în multe *Ode* ale lui Horaţiu). *Gh.C.*

ALEGORIE ≈ Termenul provine din fr. *allégorie*, gr. *allegoria*, desemnînd un procedeu stilistic care face ca un sens literal să se substituie altuia ascuns. Pornind de la nivelul stilistic, *A*. e un fel de *metaforă* (v.) lărgită, în cuprinsul căreia se operează un transfer din planul abstract al unor înţelesuri de adîncime într-unul figurativ de suprafaţă, pe care putem să îl găsim înscenat ca *poem* (v.), *povestire* (v.) sau *dramă* (v.). Încifrare de gradul cel mai simplu, cu dezlegarea implicită, transparentă. Spre deosebire de *parabolă* (v.), *A*. face parte, aşa cum arată Hegel în *Prelegeri de estetică*, din categoria comparaţiilor care se stabilesc între semnificaţiile faptelor şi ale evenimentelor, nu între trăsăturile lor exterioare. *A*. concretizează de obicei idei generale (prietenia, ura, iubirea, războiul), dîndu-le o formă sensibilă. *A*. nu se identifică nici cu *simbolul* (v.), mod de comunicare a ceva intraductibil noţional, în care *semnificatul* (v.) are o dimensiune nelimitată. Din simplă *figură de stil* (v.), *A*. ajunge să capete proporţiile unei forme de viziune creatoare, devenind o figură de compoziţie. Începînd din evul mediu, de la *Roman de la rose* (Romanul trandafirului) al lui Guillaume de Lorris la *Divina Comedie* a lui Dante, trecînd prin epoca Renaşterii, cu *Gargantua şi Pantagruel* a lui Rabelais, avînd parte în secolul XVII de unele din exemplificările cele mai tipice în materie, într-un sens cu *Călătoria pelerinului* a lui Bunyan şi într-altul cu romanele manierist preţioase ale Madelenei de Scudéry (*Clélie* etc.), ilustrîndu-se în secolul XVIII cu *Călătoriile lui Gulliver*, utopia satirică a lui Swift, căzînd în desuetudine în secolul XIX, pentru a cunoaşte, în schimb, la începutul secolului XX, un moment de resurecţie în teatrul *expresionismului* (v.) german, cu piesele lui Hugo von Hoffmannstahl, Georg Kaiser şi Bertolt Brecht, *A*. ca figură de compoziţie ajunge să structureze în timp o serie de opere dintre cele mai variate. În literatura română, Dimitrie Cante-

Scanned with OKEN Scanner

mir recurge la *A.* în *Istoria ieroglifică*. *A.*, care pentru T. Vianu reprezenta personificarea unui concept abstract, nu şi-a pierdut productivitatea nici în literatura contemporană, *Ciuma* lui Albert Camus, de exemplu, putînd fi socotit un roman alegoric. *D.P.*

ALEXANDRIN (vers *A.*) ≈ Termenul provine din fr. *alexandrin*, lat. *alexandrinus*. Vers de douăsprezece şi treisprezece silabe (6 sau 6 $^1/_2$ iambi), cu *cezură* (v.) obligatorie după a şasea silabă (al treilea iamb). Numele său provine, după unii, de la Alexandre de Paris, poet francez din secolul XII, după alţii, de la poemul *Alexandre le Grand* (Alexandru cel Mare), început de Lambert-li-Cors şi continuat de Alexandre de Paris. Versul *A.* se foloseşte în *epopei* (v.) şi *tragedii* (v.), de unde denumirea de *vers eroic*, şi înlocuieşte în franceză *hexametrul* (v.). Ex. „On a souvent besoin// d'un plus petit que soi" (Ai adesea nevoie de unul şi mai slab ca tine) (La Fontaine). *A.* românesc este de 13 silabe pentru rimele masculine şi de 14 silabe pentru rimele feminine. Ex. : „Frumos palat !... priveşte ce stofe pe păreţi ! / Pe jos ce de covoare ţesute cu ... bureţi / ! Ce mobile-aurite, ce mîndre policandre ! .../ Mărire ţie vodă, măi vodă Alexandre !" (V. Alecsandri, *Despot-Vodă*). *Gh.C.*

ALEXANDRINISM ≈ Termenul, preluat din fr. *alexandrinisme*, derivă de la numele oraşului Alexandria, întemeiat de Alexandru cel Mare în anul 331 î.e.n., şi constituie o variantă a *elenismului* (v.). Din punctul de vedere istoric, el desemnează literatura, arta, filozofia care s-au dezvoltat la Alexandria pînă în epoca romană ; filozofia *A.* este eclectică şi mistică, cuprinzînd elemente atît păgîne cît şi creştine. Din punctul de vedere al *teoriei literare* (v.), *A.* desemnează acea tendinţă pentru care erudiţia în sine devine singurul scop al artei. *Gh.C.*

ALIENARE ≈ Termenul este derivat de la *a aliena*, din lat. *alienare* „ a înstrăina", prin analogie cu fr. *aliénation*. În literatură, s-a impus relativ recent, prin extinderea înţelesului pe care-l are îndeosebi în filozofie şi sociologie. Acolo a fost vehiculat mai insistent începînd cu Hegel, în al cărui sistem desemna exteriorizarea ideii absolute în natură şi obiectivarea spiritului în istorie, înainte de a ajunge la conştiinţa de sine, adică la reintegrare, prin filozofie. Feuerbach îi dă un înţeles mai apropiat de cel urmărit aici, în sensul că el vedea în *A.* pierderea de către om a esenţei sale prin religie (unde aceasta este transferată unei fiinţe exterioare — Dumnezeu) sau prin alte forme eronate ale suprastructurii. Marx şi Engels au explicat fundamentul social al *A.* prin existenţa „muncii înstrăinate", scăpată de sub controlul înfăptuitorului ei, în condiţiile existenţei proprietăţii

Scanned with OKEN Scanner

private asupra mijloacelor de producţie. Prin Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Husserl şi alţii, ori — ceva mai recent — prin existenţialişti ca Sartre, Gabriel Marcel etc., s-a conferit o nouă dimensiune acestei noţiuni (sinonimă cu cea, tot atît de intens vehiculată, de „înstrăinare"), extinsă pînă la nivelul unei categorii filozofice fundamentale, de unde, mai cu seamă prin eseistică, a început să pătrundă în domeniul literar. La noi, au vorbit — accidental sau mai insistent — despre înţelesul sociologic, filozofic şi, tangenţial, artistic al *A.* M. Ralea, Tudor Vianu, Camil Petrescu, unii „trăirişti", pentru ca în actualitate să circule intens în toate aceste domenii. În literatură, două sînt înţelesurile mai conturate : **1.** Primul are în vedere literatura menită a surprinde *A.*, înstrăinarea omului de esenţa sa, literatură care a dat o pleiadă de scriitori aparţinînd curentului existenţialist (v. *Existenţialism*) sau marcaţi de acesta, precum Sartre, al cărui roman *La Nausée* (Greaţa), 1938, e întrucîtva cap de serie, deşi *L'Etranger* (Străinul), 1942, al lui Albert Camus, consacră formula, căreia se tinde a i se găsi precursori iluştri : tragicii greci, Shakespeare, Cervantes, Balzac, Flaubert (v. şi *Bovarism*), Dostoievski, Andreev, Čapek, dar, mai ales, Kafka şi alţi scriitori recenţi. Ultimii extind înstrăinarea şi la alte date ale existenţei individuale şi sociale (înstrăinare apărută, conform teoriei marxiste, odată cu diviziunea socială a muncii), extrapolînd-o şi făcînd din ea o coordonată decisivă, cu urmări fatale asupra condiţiei omului (de unde şi polemica între marxişti, care explică *A.* prin anomaliile societăţii şi ale devenirii istorice a fiinţei noastre, şi existenţialişti, care o instituie ca un dat etern al omului). Alături de eseistică şi roman, într-o măsură şi de poezie, teatrul, îndeosebi cel al *absurdului* (v.), de factură Ionesco, Beckett, Frisch, Dürrenmatt etc., a reliefat de pe diverse poziţii *A.* la care este supus omul într-o mare parte din societatea contemporană. **2.** Al doilea sens implică teoriile marxiste, existenţialiste, avangardiste (v. *Avangardă*) etc., care, fiecare cu nuanţele respective, vorbesc despre *A.* şi înstrăinarea literaturii înseşi de menirea sa în anume perioade sau împrejurări istorice, de aservirea şi „prostituarea" acesteia, impas din care trebuie salvată prin revoluţie şi prin înarmarea scriitorului cu o viziune clară asupra lumii (teoria marxistă), prin distrugerea radicală a operelor literare anterioare şi crearea unora noi (curentele de avangardă), prin asumarea conştientă a acestei înstrăinări fără ieşire *(existenţialismul)* etc. Se vorbeşte, de asemenea, de înstrăinarea limbajului, în general a mijloacelor de comunicare ale omului, alienat, după unii, în toate planurile fiinţei lui. În fond, toate aceste sensuri surprind o realitate socială, filozofică, artistică şi literară, pe care, fără a o neglija sau exagera, e

Scanned with OKEN Scanner

profitabil a o înţelege şi circumscrie, cum propune, dealtfel, ideologia marxistă, în lumina căreia *A.* este un fenomen caracteristic momentelor de intensificare a crizei societăţilor moderne împărţite în clase, unde relaţiile ostile dintre individ şi societate constituie un teren propice pentru manifestarea şi unilateralizarea, chiar pentru fetişizarea *A. G.M.*

ALITERAŢIE ≈ Termenul provine din fr. *allitération*, lat. med. *alliteratio*, acesta compus de umanistul italian Pontanus (secolul XV), şi înseamnă repetarea intenţionată a unor consoane, cu efect muzical. Nu este vorba, ca în vechea poezie germanică, numai de sunetele iniţiale (v. *Metrică*), ci chiar de reluarea aceleiaşi consoane în interiorul vocabulelor, ca în *Clopotele* lui Edgar Poe; „Clopote de-alarmă, clopote de aramă! / Ce fantastice terori tulburarea lor proclamă! / Şi-ntr-al nopţii aspru vînt / Cu ce spaimă ne-spăimînt". (trad. Dan Botta). *A.* are adesea valoare onomatopeică (v. *Onomatopee*): „Vîjîind ca vijelia şi ca plesnetul de ploaie" (Eminescu). După sunetul care se repetă, *A.* primeşte denumiri speciale: *lambdacism* (*l* repetat): „O cal de val / Peste cavală" (Ion Barbu); *mitacism (m)*: „Murmură glasul mării" (Eminescu); *iotacism* (*i* consonantic): „Non fuit istum iudicium iudicii simile, iudices" (Judecători, această judecată nu a semănat a judecată — Cicero); *polisigmă (s)*: „Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare" (Ion Barbu) etc. *R.H.*

ALMANAH ≈ *CALENDAR.*

ALUZIE ≈ Termemul provine din fr. *allusion*, it. *allusione*, lat. *allusio* „glumă, joacă". Figură de stil constînd în a exprima un lucru cu intenţia de a face să se înţeleagă un altul: „Bate şaua să priceapă iapa", spune lapidar şi sugestiv înţelepciunea populară. *A.* este de fapt o comparaţie subînţeleasă, un fel de *alegorie* (v.), care mai curînd insinuează decît numeşte apropierea dintre cei doi termeni. Ea trebuie să fie discretă, spre a oferi cititorului şi ascultătorului plăcerea de a o dezvolta el însuşi, dar în acelaşi timp şi destul de transparentă, spre a nu risca să cadă în gol. Producînd efectele cele mai diverse şi mai neaşteptate, *A.* este familiară mai cu seamă genurilor în care autorul se adresează direct publicului, cu intenţii moralizatoare, polemice, satirice. Astfel, ea abundă în *fabulă* (v.), în teatrul comic (v. *Comedie*), în *vodeviluri* (v.), operete, reviste, în *parodie* (v.) şi în *foiletonul* (v.) ziaristic, devenind uneori o armă foarte periculoasă pentru adversar. Publicul reacţionează în raport cu gradul său de cultură şi de informare privind obiectul pe care-l vizează *A.* Uneori, el aplică singur ideile operei unor realităţi ce nu erau în vederile autorului. Dicţionarele de retorică şi stilistică poetică ajung să reconstituie o gamă foarte întinsă de categorii ale *A.*, clasificate mai întîi după origine şi sens: *istorică*, *mitologică*, *nominală*, *verbală*,

Scanned with OKEN Scanner

literară, *politică*, *socială*, *anticlericală* etc.; apoi, după caracterul funcţional: *de circumstanţă*, *de transfer*, *formală*, *simbolică*. Acest clasament, avînd un scop demonstrativ, e arbitrar, pentru că în realitate categoriile apar mai puţin în stare pură, ele prezentîndu-se de obicei cumulate şi interferente. În *Scrisoarea III*, Eminescu foloseşte o *A. nominală* (aceea care se sprijină pe un nume propriu avînd putere insinuant-evocatoare), care, prin natura şi obiectul ei, e în acelaşi timp simbolică, politică şi satirică: „Dintr-aceştia ţara noastră îşi alege astăzi solii / Oameni vrednici ca să şază în zidirea sfintei Golii!". De asemeni, întrunind mai multe caracteristici (politică, satirică, polemică, de circumstanţă) este *A.* şi mai transparentă care-l vizează pe C.A. Rosetti în cunoscutele versuri: „Şi deasupra tuturora oastea să şi-o recunoască / Îşi aruncă pocitura bulbucaţii ochi de broască". *Proverbele* (v.), *zicătorile* (v.), istorioarele populare, fabulele lui Gr. Alexandrescu, teatrul lui I. L. Caragiale, parodiile lui G. Topîrceanu sînt pline de *A.* Iată un exemplu din *Povestea vorbii* de A. Pann, definind o fizionomie morală, cu valoare generalizatoare: „Să vorbească şi nea Chilom că şi el e om". De la mînia sarcastică pînă la uşorul *calambur* (v.), parcurgînd diverse grade de intensitate, fiind mai directă sau mai ocolită, *A.* este în esenţă o exprimare eufemistică, una dintre figurile de stil cele mai productive, cu mari posibilităţi de conservare şi de înnoire. Spre deosebire de *comparaţie* (v.) sau *antiteză* (v.), ea cunoaşte într-o mult mai mică măsură procesul căderii în desuetudine. Poezia modernă, mai ales de la *simbolism* (v.) încoace, o foloseşte în mod frecvent, transformînd-o într-un adevărat principiu de individualizare a expresiei, de încifrare a ei. Mallarmé discută despre limbajul aluziv în volumul *Divagations* (Divagaţii). *Al.S.*

AMBIGUITATE ≈ Termenul provine din fr. *ambiguïté*, lat. *ambiguitas*. Ceea ce exprimă două sau mai multe sensuri posibile, a căror interpretare rămîne echivocă, obscură. În stilistică, termenul se referă la utilizarea unui cuvînt cu o pluralitate de sensuri, oferită de contextul poetic al comunicării, imediate sau îndepărtate. *A.* poate fi considerată ca o condiţie fundamentală a *limbajului poetic* (v.), avînd un efect de obscurizare (comunicările oracolelor erau în mod voluntar obscure), sau de revelaţie imaginativă. De la poezia antică la cea modernă, de la Homer la Mallarmé, cuvîntul poetic dobîndeşte în context o multitudine de sensuri. *A.*, cu înţelesul de confuzie, este totodată condiţia fundamentală a comicului de limbaj (v. *Comedie*). În critică, termenul e introdus de primele studii bazate pe metoda explicării semantice şi psihanalitice a textului („explication du texte"). După lucrările lui I. A. Richards şi ale diverşilor cercetători freudişti ai limbajului artistic, W. Empson studiază termenul într-un

Scanned with OKEN Scanner

sistem închegat de accepţiuni în celebra carte : *Seven Types of Ambiguity* (Şapte tipuri de ambiguitate), 1930. Ideea fundamentală a lui Empson este că *A.* distinge poezia de limbajul cotidian sau de cel explicativ al prozei. Teoria *A.* propusă de Empson se bazează pe o reconsiderare a naturii şi funcţionalităţii *tropilor* (v.) şi mai precis a *metaforei* (v.). După Empson, cuvîntul poetic este subiectiv şi ambiguu atît pentru modul de reprezentare a imaginii, cît şi pentru că deschide posibilităţi multiple de interpretare. Teoria *A.* poeziei, ale cărei rădăcini se pot afla încă în poetica romanticilor germani, este expusă de manifestele simboliste (v. *Simbolism*) şi imagiste (v. *Imagism*) de la sfîrşitul secolului XIX şi începutul celui următor. Conştiinţa polivalenţei semantice a cuvîntului poetic şi a utilizării sale gramaticale este prezentă în teoria mallarméană a *sugestiei* (v.), în eseurile lui P. Valéry despre *simbol* (v.), în teoretizările lui Ezra Pound şi T.S. Eliot asupra poeziei moderniste (v. *Modernism*). De asemenea, estetica romanului la Proust sau James Joyce dovedeşte conştiinţa explorării minuţioase a plurisemnificaţiei verbale. În arta abstractă şi estetica existenţialistă (v. *Existenţialism*), *A.* este cultivată ca o stare de nelinişte, de incertitudine, însoţită de precaritatea valorilor şi de conştiinţa că nu există numai un singur adevăr, aşa cum o atestă operele lui Franz Kafka, A. Camus, E. Ionesco, pictura lui Mondrian, Picasso etc., muzica lui Stravinski, Webern etc. Metodologia critică recentă a reluat această tentativă a receptării mesajului ambiguu. Teoria lui Umberto Eco, expusă în *Opera aperta* (Opera deschisă), 1962, dezvoltă *A.* ca receptare critică. Teoretizările în jurul conceptului *A.* tind să depăşească domeniul literaturii şi al criticii propriu-zise, cum demonstrează studiul Simonei de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté* (Pentru o morală a ambiguităţii), unde este deosebită noţiunea *A.* de aceea, mult dezbătută de existenţialişti, a *absurdului* (v.). Deplasarea discuţiei din planul tehnicii poetice şi al cercetării stilistice în acela al moralei şi filozofiei determină, prin extindere, o particularizare ideologică a sensurilor *A.*, faţă de care filozofia şi etica marxistă au adoptat o atitudine critică. *A.M.*

AMFIBRAH ≈ Termen provenind din fr. *amphibraque*, din lat. lit. *amphibrachus* ; indică un *picior* (v.) de trei silabe, de tipul ⏑–⏑, adică o silabă lungă şi accentuată precedată şi urmată de cîte o silabă scurtă. *A.* este însă folosit mai ales în versificaţia (ritmică) a modernilor : în Franţa, Germania, Anglia, Rusia sau la noi. În limba română, *A.* este o rezolvare mai firească a *dactilului* (v.), ca în *Veneţia* lui Eminescu : „S-a stíns / viáţa / fálnicei / Venéţii / *R.H.*

Scanned with OKEN Scanner

AMFIGURIC ≈ Termenul provine din fr. *amphigourique* şi desemnează un *discurs* (v.), ori un fragment dintr-un discurs, intenţionat sau nu ininteligibil. Se spune despre orice scriere obscură că este *A.*, termenul fiind sinonim cu *galimatias* (v.). Stilul *A.* este folosit de Molière în pasajele în care parodiază exprimarea pretenţioasă a medicilor timpului său. *R.H.*

ANACOLUT ≈ Termenul provine din fr. *anacoluthe*, gr. *anakolouthon* „întrerupere". Figură de stil care constă în întreruperea continuităţii sintactice în propoziţie sau frază. În general, *A.*, în limba literară, este considerat o greşeală, exceptînd situaţiile în care se reproduce stilul oral. Motivat estetic, *A.* este întîlnit şi în poezie: „*Turma* visurilor mele eu *le* pasc ca oi de aur" (Eminescu, *Memento mori*). Ca procedeu livresc, *A.* a fost un latinism, care reproducea ablativul absolut. Urme ale ablativului absolut se pot descifra şi azi, în exemple precum: „Căci Dumnezeu, păşind apropiat / Îi vezi lăsată umbra printre boi" (T. Arghezi, *Belşug*). *R.H.*

ANACREONTIC ≈ Termenul provine din fr. *anacréontique*. Atribut determinînd un anumit stil poetic, datorat poetului grec, din veacul VI î.e.n., Anacreon — imitat de alexandrini, de poeţii *Pleiadei* (v.) şi de neoumanismul german (v. *Bucolic* şi *Idilă*). *A.* denumeşte formule strălucite, dar superficiale în *preţiozitatea* (v.) şi *manierismul* (v.) conţinutului, cîntînd cu deosebire voluptăţile şi tristeţea de a le fi părăsit. Aşadar, expresie a unui limitat epicureism, ca în aceste versuri ale lui Anacreon, în care poetul îşi zugrăveşte bătrîneţea: „Am încărunţit spre tîmple, / Creştetul mi-e nins. Sfîrşită / Dezmierdata tinereţe. / Chiar şi dinţii mi-s bătrîni. / Din răstimpul lung al vieţii / Dulci, nimic nu mai rămîne. / Şi mă tem. Mă tem de Tartar;/ Uneori mă-ncearcă plînsul. / Şi ce greu apuci cărarea / Către Hades şi străfundul / Ce cumplit e. De coboară / Nimeni nu se mai întoarce" (trad. Simina Noica). Sfîrşitul secolului XVIII cunoaşte o revenire la stilul şi temele *A.* tradiţionale, tendinţă denumită în mod curent neoanacreontism, ilustrat de poezia lui André Chénier în Franţa, Athanasie Hristopulos în Grecia, şi (sub influenţa mai ales a neoanacreontismului grec) la noi, în poezia lui I. Cantacuzino, Alecu şi Iancu Văcărescu, C. Conachi. *R.H.*

ANADIPLOZĂ ≈ Termenul provine din fr. *anadiplose*, din gr. *anadiplosis*, şi include ideea de reluare (în lat. *reduplicatio*). Figură de stil folosită pentru a defini o exprimare viguroasă (*repetarea pentru sporirea efectului*). Se revine asupra aceluiaşi cuvînt, întrebuinţat la sfîrşitul unei propoziţii şi la începutul celei următoare. Un exemplu este cel din *Catilinarele* lui Cicero (I, 2): „Hic tamen *vivit*. *Vivit*?" (Şi acesta totuşi trăieşte. Trăieşte?). În epoca modernă este întrebuin-

Scanned with OKEN Scanner

ţat des, de pildă de către Claudel : „Je viens seulement, Mère, *vous regarder / vous regarder* et pleurer de bonheur" (Vin, mamă, numai să te privesc/ Să te privesc şi să plîng de fericire) (*La Vierge à midi* — Fecioara în amiază) sau de către Eminescu : „Veşnic este numai *rîul* : *rîul* este demiurg". *(Scrisoarea IV)*. Un lanţ de *A.* succesive este denumită *concatenaţie* (lat. *concatenatio* „înlănţuire"). Repetarea aceluiaşi cuvînt la începutul şi la sfîrşitul unei unităţi alcătuite din două propoziţii sau sintagme corelative se numeşte *epanadiplozâ* : „*Toate-s* vechi şi nouă *toate*" (Eminescu, *Glosă*). *R.H.*

ANAFORĂ ≈ Termenul provine din fr. *anaphore*, lat. *anaphora*, din gr. *anaphora* „ridicare". *A.* este o figură de stil ce se opune *epiforei* (v. *Epiforă* şi *Antistrofă*), realizînd o simetrie prin repetarea unui cuvînt în poziţie iniţială, ca în aceste versuri din *Cidul* lui Corneille : „*Mon bras* qu'avec respect toute l'Espagne admire,/ *Mon bras* qui tant de fois a sauvé cet empire..." (Braţul meu pe care toată Spania îl admiră cu respect / Braţul meu care de atîtea ori a salvat această domnie), sau : „*În veci* iubi-o-vei, *în veci* / Va rămînea departe (Eminescu, *Dacă iubeşti fără să speri*). *R.H.*

ANAGRAMĂ ≈ Termenul, din fr. *anagramme*, cu originea în gr. *anagramma* „răsturnare de litere", e folosit pentru prima oară în latina tîrzie, cu înţelesul de schimbare a locului tuturor literelor aceluiaşi cuvînt, pentru a forma un altul. Bunăoară *A.* ironică : *logica = caligo* „negură, beznă". *Pierre de Ronsard* a putut deveni *Rose de Pindare*. Se consideră că poetul alexandrin Lycophron, supranumit cel obscur, ar fi compus primele *A.* : *Ptolemaios = apo melitos* „care provine din miere". I. Budai-Deleanu foloseşte şi el *A.* în *Ţiganiada* : *Mitru Perea* este *Petru Maior*. *R.H.*

ANALIZĂ ≈ Termenul provine din fr. *analyse*, gr. *analysis* şi înseamnă descompunerea unui întreg în părţile sale constitutive. **1.** Termenul este utilizat de critica literară pentru indicarea investigaţiilor de amănunt ale vieţii interioare, întreprinse cu sagacitate de proza de observaţie psihologică. Primul roman de tip analitic, *La princesse de Clèves* (Prinţesa de Clèves) al doamnei de La Fayette, constituie un caz singular în contextul *clasicismului* (v.) din secolul XVII. Sondarea exclusivă a universului moral, cu o complexitate care merge pînă la nuanţe infinitezimale, îşi are marele exponent modern în Marcel Proust, cu al său ciclu *A la recherche du temps perdu* (În căutarea timpului pierdut). *A.* sfîrşeşte prin a ajunge echivalentă cu o disecţie anatomică pe ţesuturile conştiinţei. Dacă în romanul secolului XIX poate să se spună că apare încă secundară şi adiacentă, subsumîndu-se de cele mai multe ori tehnicii epice tradiţionale de descriere exterioară a personajelor şi de relatare a comportamentului lor, în romanul secolului XX, pe linia acestuia

Scanned with OKEN Scanner

de subiectivizare, o vedem căpătînd o extindere maximă. În literatura română, romanul cu structură analitică, de descendență proustiană, este exemplificat revelator, în epoca dintre cele două războaie mondiale, de Hortensia Papadat-Bengescu *(Concert din muzică de Bach)*, Camil Petrescu *(Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* și *Patul lui Procust)*, Anton Holban *(Ioana)*. **2.** În critica literară, reprezintă metoda curentă de cercetare, în faza de aplicare la obiect. Are sinonime în examinare, studiere în amănunt, disociere. *D.P.*

ANALOGIE ≈ Termenul provine din fr. *analogie*, lat., gr. *analogia* „proporționalitate, asemănare"; este o formă de atribuire a unor anumite însușiri care corespund numai *dintr-un punct de vedere* (gr. *analogon* „potrivit numai unei anumite rațiuni"). În lingvistică și în retorică sfera *A.* este foarte largă, începînd cu *paronomasa* = falsă etimologie, și sfîrșind cu analogiile pur și simplu sonore, adică *asonanțele* (v.). Similitudinile și corespondențele pe care le constituie *A.* pot fi urmărite și la: *simbol* (v.), *metaforă* (v.) sau *antiteză* (v.). *R.H.*

ANAPEST ≈ Termenul provine din fr. *anapeste*, lat. *anapestus*, din gr. *ana* „invers" și *paiein* „a lovi". În poezia grecilor și romanilor, *picior* (v.) compus din două silabe scurte, urmate de una lungă: ⏑⏑–; întrebuințat și de unii poeți moderni (Hölderlin, Byron etc.), *A.* poate fi considerat contrariul *dactilului* (v.). Următorul *alexandrin* (v.) francez din *Phèdre* de Racine trebuie recitat ca *tetrametru* (v.) anapestic: „Vous mourûtes aux bords ou vous fûtes laissée" (Ai murit pe țărmurile unde ai fost părăsită). Acest vers al lui Eminescu începe cu un *A.*: „Care vine, vine, vine, calcă totul în picioare". *R.H.*

ANECDOTĂ ≈ Termenul provine din fr. *anecdote*, din gr. *anekdota* „lucru inedit". **1.** Scurtă povestire, cel mai adesea veselă, cu final moralizator și cu un pronunțat caracter pitoresc, din viața de toate zilele, sau pusă pe seama unui personaj celebru. Istoricii antici, Plutarh și Suetoniu în special, utilizează curent *A.*, spre a reconstitui atmosfera vieții private ori *portretul* (v.) personajului. Bizantinul Procopiu din Cesareea (secolul VI) compune o „istorie secretă", unde termenul *A.* apare chiar în titlu: *Anekdota*. Literatura folclorică medievală a dezvoltat o specie anecdotică, cultivată în vederea unor concluzii etice sau pur și simplu ca manifestare a spiritului ludic; în culegerea de *A.* zisă *Novellino*, din care și-au tras subiecte Boccaccio, F. Sacchetti, M. Bandello, stau alături, ca personaje, celebrități antice și medievale. Începînd din *Renaștere* (v.), *A.* va ocupa un loc important în memorii, *biografii* (v.) etc., alcătuindu-se une-

Scanned with OKEN Scanner

ori adevărate serii despre unele personalităţi disputate. Cousin d'Avalon publică la Paris, în 1811, *Diderotiana sau Culegere de anecdote* ... În literatura română, genul începe chiar cu primele cronici, în care sînt cuprinse şi fapte anecdotice, căpătînd o primă consacrare prin *O samă de cuvinte* a lui I. Neculce. „Junimea", în şedinţele ei, promovează un spirit anecdotic, facetios. Încercată sporadic de mai toţi scriitorii români, mai ales sub forma amintirilor, specia a fost cultivată cu precădere de Theodor Speranţia, care i s-a dedicat între 1889—1928, publicînd o mulţime de *Anecdote împănate, afumate, piperate, marinate, botezate* etc. de inspiraţie larg folclorică (v. *Snoavă*), cu sensuri didactice, morale, sociale, politice, uneori excelînd în caracterizarea succintă, prin comportarea şi limbajul personajului, reprezentînd fie tipuri naţionale (român, bulgar, sîrb, turc, ş.a.), fie mai ales tipuri sociale (ţăran, soldat etc.). **2.** *A.*, sau mai corect *anecdotica* unei opere literare, denumeşte uneori, în mod abuziv, *subiectul* (v.), mai exact, schema succesiunii narative, a desfăşurării epice a unei *schiţe* (v.), a unei *nuvele* (v.), a unui *roman* (v.) etc., care s-a extins — prin *epopee* (v.) şi *baladă* (v.) — şi la poezie, pînă în zilele noastre (în poezia anecdotică minoră), dar a fost incriminată aici definitiv, încă de la E. A. Poe, de concepţia modernă asupra poeziei, drept „manie epică". *M.D.*

ANGAJAT (v. *MILITANTISM*).

ANIMISM ≈ Termenul provine din fr. *animisme*, (cf. lat. *anima* „suflet"); inventat în secolul XVIII de către medicul german Sthal. Reprezintă un sistem de gîndire al omului primitiv, care considera că obiectele şi fenomenele naturii ar fi însufleţite. Înfruntîndu-se cu o natură misterioasă şi în atîtea privinţe ostilă sau înfricoşătoare, el a încercat s-o îmblînzească sau chiar s-o stăpînească pe calea magiei, a vrăjitoriei, a credinţei în spirite „bune" şi spirite „rele". De aici s-au născut religiile politeiste. Această tendinţă de *personificare* (v.) generalizată, proiecţie, de cele mai multe ori, a unei viziuni antropomorfice asupra cosmosului, cuprinde în sine originea *metaforei* (v.), comună şi concomitentă, după unii filozofi (G. Vico), cu însăşi originea limbajului. Un exemplu îl constituie cuvîntul grecesc *Gea* (de la rădăcina **ga-*„a naşte"), care desemna noţiunea de „pămînt" şi care era totodată numele zeiţei Gea, personificare a fertilităţii feminine primordiale. Plăsmuirile fanteziei populare, fiinţele miraculoase, sînt rezultate din acel străvechi *A.*, generator de metafore originare inconştiente, al căror sens şi valoare artistică au fost descoperite mult mai tîrziu. *Al.S.*

ANONIM ≈ Termen provenind, prin fr. *anonyme*, lat. *anonimus*, din gr. *anonymos* „fără nume"; înseamnă, în domeniul literaturii, autor necunoscut sau, prin extindere, operă al cărei autor n-a

Scanned with OKEN Scanner

fost identificat (de ex. *Anonimul cantacuzinesc*, *Anonimul brâncovenesc* etc.) Anonimatul se poate datora împrejurării că în timpuri imemoriale noţiunea de autor era ca şi inexistentă, întîmplării (ca în cazul unor opere sau fragmente de opere antice ajunse pînă la noi fără a li se cunoaşte autorul), faptului că autorul era ignorat, atribuindu-se opera lui feluriţilor potentaţi, sentimentului unor scriitori că opera lor nu e decît un bun şi chiar o expresie comună a societăţii în care trăiesc (cum s-a întîmplat într-o întinsă parte a literaturii epice medievale), pietăţii creştine (există o serie de scrieri teologice *A.*), discreţiei aristocratice (*Maximele* lui La Rochefoucauld, *Caracterele* lui La Bruyère etc. au apărut fără numele autorului) sau, în epoca mai nouă, încercării de a scăpa de rigorile cenzurii, ale dogmatismului religios etc. În domeniul creaţiei populare, aproape exclusiv *A.*, termenul a ajuns să marcheze una dintre caracteristicile de bază ale acesteia, întrucît aici e vorba, în general, nu de vreuna din situaţiile de mai sus, ci de împrejurarea că în *folclor* (v.) numele autorului se şterge de obicei în umbra colectivităţii, care nu-l înregistrează decît o perioadă relativ scurtă, mergînd cel mult pînă către 4—5 generaţii, datorită transmiterii orale a textelor. *G.M.*

ANTANACLAZĂ (v. *REPETIŢIE*).

ANTICALOFIL (v. *CALOFILIE*).

ANTICI ŞI MODERNI (CEARTA DINTRE). ≈ **1.** Ca termen de istorie literară (fr. *Querelle des Anciens et des Modernes*), marchează sfîrşitul *clasicismului* (v.) francez, dominat de disputa dintre partizanii Antichităţii (Boileau) şi cei ai spiritului raţionalist modern, de descendenţă cartesiană: fraţii Perrault, Fontenelle. Istoria acestui conflict cu profunde semnificaţii pentru evoluţia literaturii reţine ca dată memorabilă şedinţa Academiei franceze din 27 ianuarie 1687, cînd Ch. Perrault citeşte asistenţei poemul intitulat *Le siècle de Louis le Grand* (Secolul lui Ludovic cel Mare), proclamînd superioritatea contemporanilor faţă de antici. Lucrările care marchează critic şi filozofic cearta dintre *A.* şi *M.* sînt: *Parallèles des Anciens et des Modernes* (Paralele între antici şi moderni) de Ch. Perrault, apărută în trei părţi, în 1688, 1692 şi 1697; *Discours sur les Anciens et les Modernes* (Discurs asupra celor vechi şi asupra celor moderni) de Fontenelle şi *Réflexions sur Longin* (Gînduri despre Longin) de Boileau. Cu Henry Wotton, Richard Bentley, ecoul disputei se prelungeşte şi în Anglia, unde se pierde însă perspectiva filozofică a reacţiei împotriva antichităţii. Spiritul polemic al acestei dispute cunoaşte o nouă reînviere în secolul XVIII francez, prin controversa dintre La Motte, autorul unei traduceri din *Iliada*, tălmăcită în spiritul secolului iluminist, şi Mme Dacier, traducătoarea onestă a lui Homer. Argumentul filozofic al intolerantei superiorităţi limi-

Scanned with OKEN Scanner

tative a *A.* asupra *M.* este oferit de Ch. Perrault în lucrarea citată, prin aplicarea în judecarea artei a conceptului cartesian de progres. Odată cu această polemică sînt formulate cîteva idei fundamentale ale criticii literare : independenţa gustului, eliberarea spiritului creator modern de povara imitaţiei modelelor antice, abolirea regulilor imuabile de judecare a frumosului. Se face astfel simţită în istoria criticii înţelegerea faptelor de literatură în relativitatea lor. **2.** În tr-un sens general, termenul poate desemna diverse momente din istoria ideii de progres în artă şi literatură. Astfel, poeţii latini din „secolul de aur" (Horaţiu, Properţiu, Tibul) considerau polemic literatura mai vechilor Ennius ori Naevius (secolul II î.e.n.) ; romanticii resping clasicismul, tot aşa cum, în secolul XX, curentele avangardiste neagă spectaculos întreaga artă anterioară. *A.M.*

ANTICLIMAX (*v. CLIMAX*).

ANTIFRAZĂ ≈ Termenul provine din fr. *antiphrase*, lat., gr. *antiphrasis* „ironie" ; este figura de stil prin care un enunţ sau o expresie sînt folosite într-un sens contrar semnificaţiei lor reale. *A.* poate avea sens magic-eufemistic : „mireasa lumii" pentru „moarte" *(Mioriţa)*, sau ironic : „Dumnezeu să-l ierte de toate versurile şi de toată proza cu care a înavuţit tînăra noastră literatură" (I. L.Caragiale, *Din carnetul unui vechi sufleor*). Unul din Ptolemei, ucigaş al tatălui său, a fost numit de contemporani, prin *A.*, *Philopator*, adică „iubitor de părinte". *R.H.*

ANTIROMAN ≈ Termenul provine din fr. *antiroman*, din gr. *anti-* „în loc de, împotrivă" şi *roman*. Gen de roman care ambiţionează descrierea unor „straturi" cît mai adînci ale lumii fizice sau psihice, prezentînd realitatea „nudă", fără semnificaţii, cu o intenţie originară de sfidare estetică, dar care cade, cel mai adesea, în simpla descripţie a individualului. Încadrat în curentul general de antiartă, de negare a creatorului de tip demiurgic şi a „meşteşugului artistic" pentru o mai mare apropiere de realitatea concretă, revendicînd precursori novatori ca Marcel Proust, F. Kafka, *A.* are rădăcini în literatura logic incoerentă a lui J. Joyce, în descrierea „multiplelor straturi ale realităţii" din romanele Virginiei Woolf, în dosarele de actualităţi ale lui John Dos Passos, în psihologismul comportamentist al lui W. Faulkner etc. *A.*, cultivat de Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon ş.a., se bucură de atenţie mai ales după 1950, în cadrul mai larg al „noului val" care cuprinde literatura franceză contemporană. A. Robbe-Grillet, care este şi unul din teoreticienii acestui gen de roman, preconizează « în locul universului de „semnificaţii" (psihologice, logice, sociale, funcţionale)..., construirea unei lumi mai solide, mai *imediate* » (*Une voie pour le roman futur* — O cale pentru romanul viitor, NRF, 1956).

Scanned with OKEN Scanner

Încercînd să satisfacă cititorului orgoliul de a pune singur concluzii asupra realităţii, autorii de *A.* cred a putea îngloba în descrierea amplă, amănunţită, reluată de mai multe ori din alte unghiuri de vedere, toate semnificaţiile cuprinse într-un fapt sau obiect. Efectul e însă un descriptivism excesiv, care stă la baza acelui „păcat originar" prin care-i caracterizează R.-M.Albérès : „a vrea să explici totul înainte de a fi înţeles ceva". (v. şi *Roman*). *M.D.*

ANTISTROFĂ ≈ Termen provenind din fr. *antistrophe*, gr. *antistrophe*. **1.** Dacă o strofă este grupul de versuri de obicei *lirice* (v.), comportînd o anume unitate de gîndire şi, în orice caz, dispunînd de unitate metrică, pentru că fragmentează unitatea întregului poetic şi este urmată de pauză, *A.* reprezintă, în cuplurile de grupări metrice ale lirismului elin, replica *strofei* (v.). Ea răspunde întocmai schemei metrice, adeseori liberă, a strofei eline. Etimologic, *A.* desemnează partea mişcării circulare ce închide cercul alcătuit de strofă. La greci, în epoca străveche, adesea *corul* (v.) executa o deplasare de la dreapta la stînga în jurul altarului, mai tîrziu al *scenei* (v.), în timp ce se cînta strofa, şi invers în timpul *A.* În vechea *comedie* (v.) atică, aceea a lui Aristofan, *A.* denumea cea de-a patra parte a unei comedii : ea urma *parabazei* (v.), pentru ca, într-o tiradă, corifeul să poată vorbi spectatorilor, în timp ce corul „se întorcea" în poziţia iniţială. Clasica înlănţuire a strofelor, *A.* şi *epodelor* (v.) a fost introdusă în veacul VI î.e.n. de către întemeietorul lirismului coral grec, Stesihor. **2.** În *retorica* (v.) veche, *A.* este sinonimă cu *epifora* (v.). *R.H.*

ANTITEATRU ≈Termenul provine din fr. *antithéâtre*. Varietate de teatru contemporan, care încearcă, în opoziţie cu drama bulevardieră, romantică sau naturalistă, să reducă arta dramatică la elementele ei esenţiale, îndeosebi la *dialogul* (v.). şi *metafora* (v.) scenică. În 1950, Eugène Ionesco îşi subintitulează *Cîntăreaţa cheală* „*antipiesă*", desfiinţînd în fapt orice acţiune dramatică (expunere, *intrigă* (v.), *punct culminant* (v.), *deznodămînt* (v.) etc.) şi revelînd, într-o formă parodică, importanţa dialogului, a cuvîntului în teatru. Samuel Beckett, în *Aşteptîndu-l pe Godot*, îşi situează *personajele* (v.) într-un timp absolut, acţiunea rămînînd mereu în afara scenei şi, în fond, anulată. *Noul locatar* de *E. Ionesco* este o încercare de „teatru pur", o exemplară *antipiesă*, demonstrînd semnificaţia decorului, a metaforei scenice etc. şi chiar posibila absenţă a cuvîntului. *A.* reia elementele de structură tradiţională a teatrului (intrigă, personaje, timp şi spaţiu scenic) pentru a le reinterpreta prin reducerea la esenţă, la arhetipuri lipsite de individualitate, care-şi pot schimba locul între

Scanned with OKEN Scanner

ele, acționînd în forme scenice a căror organizare circulară sugerează simbolic fixitatea spațio-temporală. Categoria estetică esențială devine *grotescul* (v.). Dar, cum se poate vedea fie și din aceste exemple, intenția autorilor de *A.* de a dezagrega sau chiar de a desființa formele originare și constitutive ale teatrului (acțiunea, personajul, dialogul) nu s-a realizat decît parțial și într-un mod experimental-semnificativ pentru necesitatea respectării convenției artistice (v. și *Absurd — Teatrul absurdului*). *M.D.*

ANTITEZĂ ≈ Provine din fr. *antithèse*, gr. *antithesis* „opoziție". **1.** În filozofia kantiană *A.* este o judecată opusă altei judecăți, aceasta numită *teză*. La Hegel, *A.* (denumită și negație sau opoziție) constituie treapta a doua a *triadei*, formată din teză, *A.* și sinteză. În filozofia materialist-dialectică, conținutul noțiunii de *A.* este exprimat de noțiunea *negației* dialectice, care se referă atît la aspectul ontologic, cît și la cel gnoseologic al realității. **2.** Ca figură de stil, derivînd dintr-un procedeu de gîndire, *A.* constă în alăturarea a două expresii (cuvinte) cu sensuri contrarii, care se pun reciproc în lumină, cu scopul de a sublinia și mai mult opoziția dintre ele. *A.* este cultivată cu strălucire de Petrarca. Sonetul *Pierdută-mi este pacea : N-am arme să mă bat* e construit pe o serie de *A.* ce corespund unei viziuni mai generale : „Pierdută-mi este pacea : n-am arme să mă bat, / Și sper, și ard, și-s gheață, și mă cuprinde frica, / Și-n ceruri zbor, și-n țărnă zac pururi nemișcat ; / La piept strîng lumea-ntreagă și n-am la piept nimica" (trad. Lascăr Sebastian). Pentru poeții și gînditorii romantici mai ales, *A.* pare să fie expresia unui principiu universal de dualitate : *ideal-real*, *viață-vis*, *bine-rău*, *cer-pămînt*, *suflet-materie* etc. Opera lui V. Hugo, de ex., redusă la schemă, e o *A.* Ea relevă o concepție care se bizuie pe „ubicuitatea antinomiei", cum spune însuși autorul, dar și situații și eroi antitetici, ca aceia din *Mizerabilii* sau *Notre Dame de Paris*, unind puritatea cu josnicia, frumusețea morală cu monstruozitatea fizică, potrivit ideilor exprimate în celebrele sale manifeste literare. Eminescu folosește și el *A.*, ca principiu de structurare a poemului (*Venere și Madonă*, *Înger și demon*, *Împărat și proletar*) ori ca figură de stil propriu-zisă : „*Ea* un înger ce se roagă — *El* un demon ce visează ; / *Ea o* inimă de aur — *El* un suflet apostat ; / *El* în umbra lui fatală, stă-ndărătnic răzemat — / La picioarele Madonei, tristă, sfîntă, *Ea* veghează" (*Înger și demon*). Organică, precum la V. Hugo, este *A.* în opera lui Tudor Arghezi, bazată și ea pe o permanentă dualitate interioară : „Sînt înger, sînt și diavol și fiară și-alte asemeni / Și mă frămînt în sine-mi ca taurii-n belciug" (*Portret*), care se extinde, analogic, la raportarea față de cosmos : „Eu veneam de sus, tu veneai de jos. /

Scanned with OKEN Scanner

Tu soseai din vieţi, eu veneam din morţi" *(Morgenstimmung)*. *Al.S.*

ANTOLOGIE ≈ Termenul provine din fr. *anthologie*, gr. *anthologion* (cf. *anthos* „floare" şi *legein* „a alege"). Culegere de piese lirice, epice, dramatice (reproduse integral sau fragmentar), considerate reprezentative pentru o literatură, un autor, o perioadă, un *gen* (v.), o *specie literară* (v.), o *temă* (v.) etc. Cuvîntul *Anthologion* — avînd iniţial un sens botanic, „colecţie de flori, descrierea lor, arătarea semnificaţiilor lor alegorice" — este luat de Diogene din Heracleea (secolul II e.n.) drept titlu al florilegiului său de epigrame greceşti; alături de culegeri mai vechi (Meleagru, Filip din Salonic, Agathias ş.a.), recuperate în parte prin *A.* ulterioare ale lui Constantin Cefalas (secolul X) sau Maxim Planudes (secolul XIV); selecţia epigramatică a lui Diogene intră în celebra *A. palatină*, descoperită în biblioteca din Heidelberg de umanistul Claude Saumaise (1588—1653). Aceasta se compunea din 15 cărţi, totalizînd aproape 22 500 versuri. *A.* lui Planudes conţine texte din perioada clasică a literaturii greceşti (Simonide, Platon, Herodot, Tucidide), din perioada Orientului elenistic (Callimach, Leonidas, Meleagru) şi a Romei imperiale (Philodem, Philip). De mare însemnătate sînt, în literatura română, *A.* alcătuite de: Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor* (1852); G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române* (1885); Jan Urban Jarník şi Andrei Bârseanu, *Doine şi strigături din Ardeal* (1885); O. Densusianu, *Flori alese din cîntecele poporului* (1920); T. Papahagi, *Flori din lirica populară* (1936); sau mai recenta culegere a lui Ov. Papadima, *Cu cît cînt, atîta sînt* (1963), ilustrînd toate momentele vieţii românului, de la naştere pînă la moarte. G. Coşbuc a tipărit o *A. sanscrită* (1897). Între diverşi autori care au publicat *A.* de literatură română cultă, remarcăm pe Emil Giurgiuca şi Zaharia Stancu *(Poeţi tineri)*, Ion Pillat şi Perpessicius *(Poeţi de azi)*, Ion Pillat *(Poezia toamnei)*, Vasile Nicolescu *(Lirica mării)*, ca şi pe cei care au cuprins perioade mai largi: Vladimir Streinu, *Literatura română contemporană — 1916-1940* (1943), Al. Piru şi Ioan Şerb, *Poezia română clasică (de la Dosoftei la Octavian Goga)* (1970). În ultimele decenii, la noi, ca şi în alte părţi, *A.* de poezie, nuvelă, teatru etc. au fost larg folosite pentru cunoaşterea literaturilor diverselor popoare. O specie de *A.* este *crestomaţia* (din fr. *chrestomathie*, gr. *khrestomatheia* „culegere de texte utile"), care denumeşte o selecţie de texte reprezentative din autorii clasici ai unei literaturi sau ai mai multora, cel mai adesea în fragmente, cu intercalări rezumative, destinată îndeosebi învăţămîntului. *M.D.*

Scanned with OKEN Scanner

ANTONOMAZĂ ≈ Termenul provine din fr. *antonomase*, gr. *antonomasia*. Formă specială de *sinecdocă* (v.), prin care numele propriu se înlocuieşte cu cel comun sau invers, lărgindu-se ori reducîndu-se astfel sfera noţiunii. Miltiade este sugerat prin perifraza : *biruitorul de la Marathon*, după cum un avar e numit *Harpagon* sau *Hagi Tudose*, iar despre un om foarte crud şi dezechilibrat se poate spune : *un Neron*. Probabil că la început *A.* exprima o valoare eufemistică de *tabu*, cum indică expresii ca *necuratul*, *cel de pe comoară*, care, în vorbirea populară, înseamnă *diavol*. În genere, poreclele sînt cele mai caracteristice *A.* Sensul *A.* e uneori ermetic, din pricina erudiţiei sau a subiectivităţii aceluia care a propus caracterizarea. Bunăoară : *Cîntăreţul Ausoniei* (Ausonia fiind un vechi nume al Italiei), desemnîndu-l pe poetul latin Publius Vergilius Maro, sau *Dantele veacului al XX-lea*, cum a fost numit în ultima vreme Paul Claudel. La noi, *Bardul de la Mircești* este Alecsandri, iar *Luceafărul* — Eminescu. *R.H.*

APARAT CRITIC ≈ Totalitatea variantelor, a notelor explicative, a comentariilor filologice ori de istorie literară, a indicaţiilor bibliografice care însoţesc textul unei ediţii critice sau al unei lucrări ştiinţifice. El reprezintă în principal partea informativă, documentară, a lucrării. Ex. : ediţia critică *Eminescu*, îngrijită de Perspessicius, ediţia critică *I. L. Caragiale*, îngrijită de Paul Zarifopol şi Şerban Cioculescu. În practica editorială, sînt cunoscute diferite forme de *A.C.*, de la simpla cronologie, conţinînd informaţii elementare, ca în cazul unor colecţii de popularizare (de ex. „Biblioteca pentru toţi"), pînă la încercări de a da comentariului un caracter exhaustiv, ca în cazul ediţiilor de referinţă (v. şi *Ediţie*). *Al.S.*

APOCRIF ≈ Termen provenind din fr. *apocryphe*, gr. *apokryphos* „ascuns". Desemnează ceva îndoielnic, presupus, suspect sau chiar fals, cu referire specială la cărţi, autori, *anecdote* (v.) etc. În vechime, erau socotite *A.* scrierile secrete, cu caracter iniţiatic sau tăinuit publicului mai larg, cum e cazul unora dintre cărţile sacre (păstrate în temple). În principal, însă, sînt calificate ca *A.* părţile din *Vechiul* şi *Noul Testament* cărora biserica nu le recunoaşte caracterul sacru ; aşa-numita literatură *A.* sau parabiblică — *hagiografiile* (v.), *Căderea îngerilor*, *Adormirea Maicii Domnului* etc. — nu e inclusă în cărţile canonice. Ulterior, înţelesul termenului s-a extins, el fiind aplicat operelor literare şi actelor (testamente etc.) a căror autenticitate e îndoielnică sau care sînt atribuite în chip neconvingător cuiva. *G.M.*

APODICTIC ≈ Termenul provine din fr. *apodictique*, gr. *apodeiktikos* „care convinge". Aristotel denumeşte *A.* propoziţiile logice neputînd fi contrazise, care rezultă dintr-o demonstraţie

Scanned with OKEN Scanner

APOFATIC =

irefutabilă. Kant raportează termenul *A.* la tot ce prezintă caracterul evidenței. *A.* i se opune *problematicul*. În critică, acest termen filozofic a început să fie folosit cu sens peiorativ, întrucît desemnează afirmația pe care autorul, în chip nejustificat, o enunță fără a o demonstra. *R.H.*

APOFTEGMĂ ≈ Provine din fr. *apophtegme*, gr. *apophtegma* „sentință". Formulare aforistică memorabilă, de obicei antică ori asemuindu-se măreției celor vechi, a unui personaj celebru; gîndire adîncă, exprimată simplu și lapidar. Ultimele veacuri dau și o coloratură ironică *A.*, cum rezultă din acest pasaj al lui Rabelais: „Jamais homme noble ne hait le bon vin: c'est un apophtegme monacal" (Niciodată un om de neam nu respinge vinul de soi: e o apoftegmă a călugărilor). Molière opune *A.* prolixității. În antichitate, autori iluștri (Plutarh, Diogenes Laertios etc.) au colecționat *A.* ale regilor sau ale filozofilor. O *A.* ilustră în literatura română îi este atribuită lui Alexandru Lăpușneanu: „De nu mă vor, eu îi voi pre ei, și de nu mă iubesc, eu îi iubesc pre dînșii și tot voi merge, ori cu voie, ori fără voie" (Grigore Ureche). *R.H.*

APOLINIC (și DIONISIAC) ≈ Două categorii estetice elaborate de Nietzsche și prezentate în *Nașterea tragediei din spiritul muzicii* (1872) drept un cuplu al factorilor determinanți ai artei eline, factori ce ar putea fi însă aplicați creației artistice din toate timpurile. Termenii derivă din numele celor două divinități, Apollo și Dionysos, în care filologul și gînditorul, forțînd interpretarea mitologică, vedea: în primul, zeul fericitor, al frumoaselor aparențe ale lumii fanteziei, al luminii și profeției, patronul artelor plastice și al poeziei epice, în al doilea, zeul beției delirante, al dansului orgiastic, al trăirilor extatice, care patronează muzica și poezia ditirambică. Pe această opoziție mitică se întemeiază distincția între *A.* și *D.* ca între două „instincte" sau impulsuri esențiale care sînt în legătură cu cele două lumi artistice, a *visului*, respectiv a *beției*. Aplicînd tezele filozofiei lui Schopenhauer referitor la „lumea ca voință și reprezentare", Nietzsche considera *visul* drept o transfigurare a realității empirice, care la rîndul ei este socotită aparență, fenomen dominat de principiul *individuației*; *beția*, delir extatic care rupe vălul aparenței, distruge *principiul individuației* și determină identificarea omului cu realitatea în esența ei numenală, care e privită de Nietzsche, pe urmele lui Schopenhauer, ca suferință și oroare. Ipostaziate drept principii estetice, *A.* și *D.* apar ca impulsuri, și, totodată, momente esențiale în creație. *A.* reprezintă seninătatea contemplativă, apetența calmă spre imaginea frumoasă, spre forma armonioasă, spre echilibru, ca și viziunea optimistă. *D.* sparge echilibrul, tinde spre lipsa de formă, răscolește instinctele, e principiul dinamic, unificator

Scanned with OKEN Scanner

Fct. apotropaice ale oricărei intrusă-
turi în cultura populară

al contrariilor. Tipul artistului *A.* este cel *oniric* (v.) *(Traumkünstler)*, pe cînd tipul *D.* este un artist al beţiei *(Rauschkünstler)*. Cele două categorii estetice apar împerecheate şi producînd împreună (prin transpunerea *corului D.* într-o lume a imaginii *A.*) o operă de artă în aceeaşi măsură *A.* şi *D.* :*tragedia* (v.) antică. *N.B.*

APOLOG ≈ Termenul provine din fr. *apologue*, lat. *apologus*, gr. *apologos* „povestire"; denumeşte o istorioară, de regulă în proză, cu caracter moralizator şi, implicit, didactic (vezi, între altele, *Apolog oriental* de M. Sadoveanu). În formă alegorică, învecinată cu *fabula* (v.), *A.* expune adevăruri etice, prin felurite întîmplări cu personaje umane sau animaliere. Ca procedeu literar, *A.* nu mai este productiv în epoca modernă. *G.M.*

APOLOGIE ≈ Termenul provine din fr. *apologie*, lat., gr. *apologia* „justificare, apărare"; denumeşte genul de scrieri sau discursuri care apără şi în acelaşi timp slăvesc o cauză, o persoană, o scriere, o credinţă etc. Între cele mai vechi *A.* e de menţionat *Apologia lui Socrate* de Platon. Prin *Apologetica* lui Tertullian, destinată apărării şi exaltării credinţei creştine, se fondează ramura teologiei cu acelaşi nume, a cărei menire este să explice şi să probeze adevărul creştin. Prin extensie, termenul a ajuns să denumească orice elogiu excesiv, lipsit de simţ critic; „critica apologetică" ignorează înfăţişarea obiectivă a unei opere, considerînd numai părţile izbutite ale acesteia. *G.M.*

APOSIOPEZĂ (v. *RETICENŢĂ*).

APOSTROFĂ ≈ Termenul provine din fr. *apostrophe*, lat. *apostropha*, din gr. *apostrophe* „întoarcere către". *A.* este un procedeu retoric, folosind *interogaţia* (v.) şi exclamaţia, pentru a conferi vorbirii mai multă forţă, vioiciune sau putere de convingere. Un orator se întrerupe în chip neaşteptat, adresîndu-se unei persoane — de faţă, absente sau defuncte — şi, uneori, chiar unei simple abstracţiuni. Invocarea muzei, la poeţii greco-latini, este o formă de *A.* Vestită, pentru expresivitatea ei stilistică, este *A.* din monologul lui Augustus din al IV-lea act al tragediei *Cinna* de Corneille: „O, Romains, o, vengeance, o, pouvoir absolu, / O, rigoureux combat d'un cœur irrésolu! (O, romanilor, o, răzbunare, o, putere fără de margini, o, straşnică luptă a unei inimi nehotărîte). O *A.* reprezintă şi cuvintele „Cum nu vii tu, Ţepeş Doamne, ..." din *Scrisoarea III* de M. Emimescu. *R.H.*

ARCADIC ≈ **1.** Ceea ce aminteşte de o imaginară vîrstă de aur a Arcadiei (regiune din centrul Peloponezului, locuită în cea mai mare parte de păstori şi evocată ca o ţară ideală a păstorilor şi a purităţii vieţii bucolice). **2.** Denumirea unei asociaţii poetice italiene — *Academia dell'Arcadia* (Academia Arcadiei), formată la Roma în 1690.

Scanned with OKEN Scanner

Grupul de poeţi, costumaţi adesea în păstori, în frunte cu Pietro Metastasio, cultivau o *poezie pastorală* (v.). *A.M.*

ARHAIC ≈ Termenul, provenit din fr. *archaïque*, din gr. *arkhaios* „vechi", se referă la opere aparţinînd perioadelor preclasice. Ulterior, a ajuns să semnifice în literatură şi în artă, în cultură în general, o fază mai veche a acestora, dar şi o atitudine literară şi artistic-culturală învechită, o ţinută stilistică desuetă, constînd în folosirea abuzivă a unor cuvinte şi forme gramaticale vetuste, ca în proza istorică a lui Gheorghe Asachi, de exemplu. Însă arhaizarea cu măsură poate avea efecte artistice remarcabile, contribuind la realizarea culorii epocilor evocate, la caracterizarea personajelor unei opere etc., ca în romanele istorice ale lui M. Sadoveanu, de pildă. De aceea, nu uzul, ci abuzul de arhaisme a ajuns atît de depreciat. *G.M.*

ARHETIP ≈ Termenul provine din fr. *archétype*, lat. *archetypum*, gr. *arhetypos* „model originar, tip primitiv" al unui lucru sau al unei fiinţe, desemnînd o imagine tipică, recurentă, avînd un rol modelator, organizator. *A.* este introdus recent în terminologia critică, păstrîndu-se parţial conotaţia filozofică a termenului. Conceptul apare în gîndirea platonică şi neoplatonică, avînd sensul de esenţă substanţială a lucrurilor sensibile. La Platon apare noţiunea, nu şi termenul (în locul *A.* găsim *paradeigma*, *Timaios*, 28 c); *A.* e modelul lucrurilor aparente, acestea fiind copii ale modelului şi imagini vizibile ale sale (Plutarh, *De placitis philosophorum* — Despre părerile filozofilor — II, 20; Plotin, *Eneade*, II, 3, 4). Gîndirea medievală creştină preia termenul, acordînd ideea modelului originar cu aceea a creaţiei personale (Dionisie Areopagitul, *De divinis nominibus* — Despre numele divine —, II,6). *A.* devine o universalie *ante rem*, un principiu cauzal determinînd activitatea spiritului. El se revelează şi se realizează în şi prin realitatea concretă (Toma d'Aquino, *Summa theologica*, I, q 45 a 5). Se evidenţiază astfel rolul paradigmatic, exemplar, al *A.* în procesul de cunoaştere şi de creaţie. Eliminînd atributele metafizice ale *A.*, Locke distinge caracterul exemplar al ideii umane, ca pură construcţie a cugetului. Goethe transpune acţiunea modelatoare a *A.* pe tărîmul biologicului. *A.* ca „*Urphänomen*" (fenomen originar) apare ca o formă vie, primară, esenţială, generatoare a tuturor formelor ce derivă din ea, şi care o poartă ca pe o esenţă a lor. Preluînd implicaţiile filozofice, platonice, ca şi pe cele naturaliste, goetheene, ale termenului, psihologul C.G. Jung îl utilizează în descrierea psihanalitică a zonelor abisale ale inconştientului. În afara stratului individual al inconştientului, omul ar poseda un al doilea strat profund, de origine arhaică, păstrînd experienţele cele mai îndepărtate ale speciei umane şi chiar animale. Imaginile pri-

mordiale conservate de acest inconştient colectiv, şi revelate în anumite împrejurări (experienţe onirice, nevrotice, creaţie artistică etc.), se numesc *A.* (în *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten* — Relaţii între eu şi inconştient — şi *Das Unbewusste im normalen und kranken Seelenleben* — Inconştientul în viaţa psihică normală şi patologică). *A.* acţionează, în economia vieţii psihice — după Jung — ca un modelator, condiţionînd creaţia spirituală, îndeosebi artistică. L. Blaga expune tezele cu privire la inconştient ale lui C. G. Jung în *Orizont şi stil*, criticînd concepţia psihanalitică referitoare la creaţia artistică. Acţiunea categoriilor inconştientului creator în filozofia culturii, pe care o propune Blaga, nu este însă lipsită de raporturi cu acţiunea *A.* lui C. G. Jung. O influenţă a psihanalizei marchează critica lui Northrop Frye, care în *Anatomia criticii* analizează în „faza mitică" din „critica etică" simbolul ca *A.* El înţelege prin *A.* „un simbol care leagă un poem de altul, contribuind astfel la unificarea şi sistematizarea experienţei noastre literare". *A.* e, deci, un simbol comunicabil (de ex. caracterul arhetipal al simbolului pastoral, în elegia pastorală de la Teocrit la Vergiliu, dar şi în simbolistica pastorală a Bibliei, a literaturii creştine, precum şi în simbolismul pastoral din *Arcadia* lui Sidney, din comediile shakespeariene, din variantele postmiltoniene ale elegiei pastorale, la Shelley, Arnold, Whitman, Dylan Thomas). Northrop Frye proiectează o întreagă critică arhetipală, axată pe o teorie a miturilor (influenţa lui C. G. Jung), o teorie a semnificaţiei arhetipale, cercetînd trei sfere imagistice: cea apocaliptică, cea demonică şi cea analogică. *N.B.*

ARMONIE ≈ Termenul provine din fr. *harmonie*, lat., gr. *harmonia* „potrivire, aranjare" şi semnifică acordul perfect al părţilor unui întreg; adecvare a *stilului* (v.), *subiectului* (v.), *caracterelor* (v.) şi înlănţuirea logică a *episoadelor* (v.) unei opere literare. Împrumutat din muzică, termenul sugera pentru antici nu numai o dezvoltare completă, o stare de sănătate trupească şi spirituală, ci şi împletirea lor. Înţeleasă mai mult formal în *clasicism* (v.), ca o justă respectare a proporţiilor şi a regulilor, *A.* denumeşte în literatura preromantică (v. *Preromantism*) şi romantică (v. *Romantism*) încercarea de a pune de acord personalitatea complexă a omului cu lumea înconjurătoare, găsirea legilor care guvernează după un principiu universal viaţa naturală şi spirituală (Bernardin de Saint Pierre, *Etudes de la nature* — Studii asupra naturii; Senancour, *Obermann*; Lamartine, *Harmonies poétiques* — Armonii poetice). *Armonia imitativă* este un procedeu stilistic prin care autorul caută să folosească în frază cuvinte cu sonorităţi capabile să evoce acţiunea, starea de spirit, împrejurările descrise (Bolintineanu, *Mihnea şi Baba*; Eminescu,

Scanned with OKEN Scanner

Scrisoarea III etc.). *A.i.* este ridicată la rangul de principiu de *simbolismul* (v.) „instrumentalist", pe care l-a practicat şi teoretizat la un moment dat Macedonski : „Un an, dînd d-ani, leag-an d-an, d-ani vani" *(Înmormîntarea şi toate sunetele clopotului. Armonie imitativă).* Poetul arată în notă că încearcă să imite *„prin întreciocniri de consoane intenţionate sunetele clopotului"*. *M.An.*

ARS POETICA (v. *POETICĂ*).

ARTĂ CU TENDINŢĂ ≈ Termenul apare în secolul XIX şi e folosit în egală măsură de critica rusă democrat-revoluţionară, de critica ştiinţifică apuseană, ca şi de cea marxistă ; în literatura română se consacră prin studiile lui C. Dobrogeanu-Gherea, îndeosebi prin studiul *Tendenţionismul şi tezismul în artă* (1890). Reprezintă o mişcare în critica literară care, în opoziţie cu *arta pentru artă* (v.), militează pentru promovarea literaturii ca expresie a unei atitudini ideologice şi sociale. În literatura rusă, noţiunea se impune prin studiile unor critici ca Belinski, Cernîşevski, Dobroliubov, care, atraşi de spiritul revoluţionar, cereau şi literaturii să contribuie la transformarea societăţii. Arta adevărată trebuie să aibă o tendinţă pozitivă, socială, să fie închinată unui ideal social. Adversarii *A. cu t.* au replicat că astfel specificul artistic al operei e suprimat în favoarea politicului. Aşa apare diferenţierea care se face între tendenţiozitate şi *tezism* (v.) . Tendinţa este implicată în structura operei, nu alterează valoarea ei estetică, dimpotrivă, o amplifică. Urmărind numai ideea netransfigurată artistic, tezismul transformă opera într-o lucrare ce nu mai aparţine artei. Distincţia o face chiar Gherea, şi disocierile lui s-au păstrat valabile pînă azi. O altă confuzie are loc uneori între tendinţă şi *partinitate* (v.). Diferenţa constă în aceea că tendinţa provine, firesc, din determinările sociale şi de clasă exercitate asupra scriitorului şi operei, pe cînd partinitatea înseamnă anagajarea lucidă a artistului în lupta socială, politică şi ideologică a unui partid. Teoria *A. cu t.* aduce incontestabile contribuţii la dezvoltarea literaturii şi esteticii europene din secolele XIX—XX. În primul rînd, ea a constituit o replică la teoria artei pure, care cerea epurarea operei de tot ce ţine de elementul social, politic, moral, ceea ce ar fi dus la o sterilizare a artei. *M.V.*

ARTĂ PENTRU ARTĂ ≈ Teza *A.p.a.*, propovăduită de unii artişti şi critici din secolul XIX, după care creaţia artistică autentică n-ar trebui să aibă nici o finalitate extrinsecă, apare în procesul autonomizării moderne a artei ca un moment înscris într-o evoluţie multiseculară a raporturilor artei cu ea însăşi. Manifestări ale unei voinţe de autonomizare a artisticului devin evidente în *Renaştere* (v.) , ele nelipsind însă nici din antichitatea alexandrină ori cea latină din sec. I e. n. Liberalismul burghez modern, ca şi anumite doc-

trine filozofice (îndeosebi kantianismul, care întemeiază filozofic o autonomie a esteticului), contribuie la procesul disocierii valorilor. Înaintea partizanilor declaraţi ai formulei *A.p.a.*, doctrina apare (fără această formulă) în scrierile preromanticilor (v. *Preromantism*) şi ale romanticilor (v. *Romantism*) germani. Rose J. Egan (în *The Origin of the Theory „Art for Arts's Sake"* — Originea teoriei „Artei pentru artă") a urmărit avatarurile acestei idei în filozofia şi critica germană de la sfîrşitului secolului XVIII şi începutul celui de-al XIX-lea (Winckelmann, Goethe, Fr. Schlegel). Heinrich Heine aduce la Paris mesajul romantic al unei libertăţi totale a artei. Dar, cum s-a arătat (printre alţii de către K. E. Gilbert în *Istoria esteticii*), cei care vor fi protagoniştii *A.p.a.* sînt „romanticii deziluzionaţi". Teza *A.p.a.* apare ca un mod de revoltă împotriva exigenţelor şi opresiunii, resimţite acut de unii artişti, din partea societăţii burgheze moderne. Voinţa de autonomie totală a artei este o sfidare a societăţii, a moralei publice, a pedagogiei curente, a idealurilor religioase. Valorile artistice sînt separate de celelalte valori spirituale. Se proclamă cultivarea lor exclusivistă. „Noi credem — declară Théophile Gautier, în editorialul din 14 decembrie 1856 al publicaţiei « L'Artiste » (Artistul), pe care o conducea — în autonomia artei ; pentru noi, arta nu e un mijloc, ci un scop ; un artist care urmăreşte un alt obiectiv decît frumosul nu e artist, după opinia noastră". Formula *A.p.a.* începuse să semnifice o doctrină, avîndu-şi partizanii ei, în Franţa din preajma lui 1832. Gautier susţinuse, începînd cu acest an, împotriva saint-simonienilor, că : „un lucru care devine util încetează de a mai fi frumos". După el, gratuitatea garantează frumosul, iar utilul este cu certitudine urît. A sluji, a cultiva arta, a o celebra şi a o sacraliza ţine de programul *A.p.a.* Doctrina *A.p.a.* conţine ideea artei elitare, a artiştilor care scriu „pentru egalii lor" (Barbey d'Aurevilly). Teza implică disprețul realului (Flaubert : „Lumea crede că mor după realitate, pe cînd eu o detest"), eliminarea naturii şi a naturalului (Baudelaire : „Propria-mi experienţă e că, din ce studiem mai mult arta, ne pasă mai puţin de natură. Ceea ce ne dezvăluie realmente arta e lipsa de intenţie a naturii, imaturităţile ei ciudate, extraordinara monotonie, condiţia ei absolut nedesăvîrşită"). Partizanii *A.p.a.* disprețuiesc „vulgul" (Leconte de Lisle : „la plèbe carnassière" — plebea carnivoră). Dandysmul lui Barbey d'Aurevilly se complace în propagarea estetismului *A.p.a.* Din Franţa, unde Th. Gautier, T. de Banville, dar şi Flaubert, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Leconte de Lisle susţin, sub diferite forme, doctrina *A.p.a.*, această teză a autonomiei artisticului şi a artei exclusiv autotelice este preluată de unii artişti şi critici englezi. Dealtfel, înaintea altora, E. A.

Scanned with OKEN Scanner

Poe susţinuse idei similare, fără însă să folosească formula *A.p.a.* şi străduindu-se să atingă un ideal al frumosului pur („un efort sălbatic de a atinge frumuseţea de deasupra"). Doctrina *A.p.a.* are în Anglia apărători fervenţi, de la Whistler şi Walter Pater la Oscar Wilde („Tratam arta ca realitate supremă şi viaţa ca un simplu mod de ficţiune" — afirmă el în *De Profundis*). Estetismul *fin de siècle* (v.) reprezintă o formă ultimă şi o disoluţie a *A.p.a.* Wilde, d'Annunzio, tînărul Gide, Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann primesc de la predecesorii lor evanghelia artei şi instituie totodată un proces al artisticului ce-şi are finalitatea în sine, în unele din lucrările lor. O critică marxistă a tezei *A.p.a.* este aceea a lui G.V. Plehanov, după care teoria aceasta apare numai atunci cînd artiştii simt o contradicţie de nerezolvat între ţelurile lor şi ţelurile societăţii căreia îi aparţin, cînd artiştii sînt foarte ostili societăţii lor şi nu au nici o „speranţă de a o schimba". Tudor Vianu critică şi el excesele tendinţei de autonomizare a artei, de eliminare a eteronomicului din artă (el aminteşte „pretenţia simbolismului de a elimina din poezie orice conţinut intelectual", lupta lui Hanslick împotriva muzicii sentimentale şi programatice, conceptul „poeziei pure" al abatelui Bremond, „reclamaţiile cubismului în pictură" etc., manifestări pe linia *A.p.a.*). Autonomizarea artei a favorizat, după Vianu, elanul ei creator, dar „a micşorat baza ei de atingere cu întinderile vieţii sociale" (*Estetica*, III, 6, e). Celebra polemică dintre Titu Maiorescu şi C. Dobrogeanu-Gherea a fost uneori interpretată eronat ca un antagonism ireductibil, ca un conflict între partizanul *A.p.a.* şi acela al *artei cu tendinţă* (v.). Maiorescu nu este un apologet al *A.p.a.* înţeleasă ca o totală detaşare de la realităţile şi comandamentele epocii căreia îi aparţine artistul, el susţinînd numai ideea specificităţii artistice şi cultivînd cu precădere exigenţele estetice, împotriva mediocrităţii şi a tot ceea ce reprezenta nonartă. Teoria *A.p.a.* nu şi-a dovedit viabilitatea, întrucît, cum se ştie, caracterul autonom al artei este relativ, ea implicînd alături de valoarea estetică şi alte valori: etice, filozofice, politice etc. *N.B.*

ARTIFICIOS ≈ Termenul provine din lat. lit. *artificiosus*. Într-un înţeles mai vechi înseamnă un lucru, o operă care e făcută cu artă. „Artificioasa şi fina ţesătură a tragediilor lui Racine" (Voltaire, *Dicţionar filozofic*). Sensul modern şi actual s-a dezvoltat cu începere din secolul XVII şi are accepţia peiorativă de nesinceritate, poză, indicînd efortul de a produce efect prin artificii, adică prin mijloace fabricate, nenaturale. Astfel, un *stil* (v.) prea elaborat, preţios, căutat, e *A.*, cum riscă să fie la scriitorii voit rafinaţi, manieriştі (v. *Manierism* şi *Gongorism*), dar şi la aceia care adoptă poza romantică, sentimentală, afectînd atitudini sufleteşti care, în fapt, le sînt străine

Scanned with OKEN Scanner

(de ex. pesimismul la unii epigoni eminescieni), sau folosind pînă la abuz o anumită formulă (cea folclorizantă, spre pildă, în unele povestiri şi basme ale lui Delavrancea). *Al.S.*

ASCLEPIAD ≈ *Metru* al grecilor şi latinilor, numit astfel după poetul elenistic, din prima jumătate a veacului III î.e.n., Asclepiades din Samos. A fost, însă, întrebuinţat cu trei secole înainte, printre alţii de Sappho. Il cunoaştem, mai ales, din *Odele* lui Horaţiu, unde apare frecvent. *Oda* 1 (din Cartea I), dedicată lui Mecena, este scrisă în acest metru, ca şi cunoscutul epilog al Cărţii a III-a (*Exegi monumentum* — Am înălţat un monument); „Non omnis moriar / multaque pars mei". (Nu voi muri în întregime, şi o mare parte a mea ...). Studiile mai noi asupra *metricii* (v.) consideră *A.* ca fiind versul liric alcătuit dintr-un *spondeu* (v.), doi *choriambi* (v.) şi un *iamb* (v.), deci:

–́ – / –́ ⏑ ⏑ –́ / –́ ⏑ ⏑ –́ / ⏑ –́

Însă limbilor moderne acesta li se adecvează în general foarte greu. Consemnăm totuşi un vers al lui Klopstock: „Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht" (Maică Natură, minunată este splendoarea născocirii tale). Există şi forme strofice ale *A. R.H.*

ASIANISM ≈ (numit şi *Asiatism*), derivat de la *Asia*, desemnează orientarea literară din antichitatea elenistică (v. şi *Elenism*) opusă *aticismului* (v.) şi datorată influenţei dominante a retorului grec din Asia Mică (Magnesia) — Hegesias (în jurul anului 250 î.e.n.), cel care a impulsionat elocinţa înflorită, amplu ritmată, cu clauzule asemănătoare versurilor, patetică, plină de afectare şi paradoxuri. La romani, îndeosebi Cicero se fixează la o formulă intermediară între aticism şi *A.*, datorită şi influenţei profesorului său Molon, care, în prima jumătate a veacului I î.e.n., reprezenta la Rodos (unde a înflorit o veritabilă şcoală oratorică) formula de compromis, prevalentă ulterior în *clasicismul* (v.) latin, tributar atît clasicismului cît şi preţiozităţii alexandrine, sinteză pe care o reprezintă cu strălucire Vergiliu în *Georgice* şi în *Eneida*. Opoziţia între termenul de *A.* şi *aticism* apare limpede în opera de critică literară pe care Cicero a elaborat-o către sfîrşitul vieţii pentru a-şi defini riguros teoriile sale în materie de stiluri (a se vedea ca exemple *Orator* şi *Brutus*). *A.* este considerat drept prima formă a *manierismului* (v.) european. Caracterul sentenţios (şi abundent totodată) al *A.* a înrîurit, prin Seneca tragicul, *barocul* (v.) european şi *gongorismul* (v.) spaniol, influenţînd, printre alţii, pe Shakespeare, pe Corneille şi în general preţiozitatea franceză, influenţa sa mergînd pînă la perioada oratorică a lui Bossuet. La noi,

Scanned with OKEN Scanner

Vladimir Streinu a propus (vezi eseul *Tipare de cultură : atic şi asiatic*) un număr de subtile diferenţieri între cele două atitudini, definindu-le totodată. *R.H.*

ASONANŢĂ ≈ Termenul provine din fr. *assonance*, it. *assonanza*, cf. lat. *ad* şi *sonare* „a suna". Termen al stilisticii şi al versificaţiei, reprezintă repetarea vocalei accentuate în două sau mai multe cuvinte, mai ales în versuri. Este ceea ce s-ar putea numi, de fapt, *rima* (v.) imperfectă, pe care a cultivat-o şi vechea poezie latină, precum în acest vers bucolic al lui Vergiliu : „Pascitur in magn*a* silv*a* formosa iuvenca" (Paşte într-o pădure mare o juncă frumoasă). Poezia medievală şi a *barocului* (v.) occidental (Góngora, Lope de Vega etc.) folosesc adeseori *A.*, ca o aspiraţie vagă spre infinit; un exemplu de *A.* se găseşte în aceste versuri ale lui Miron Costin : „Trece vacul desfrînat, trec anii cu roată / Fug vremile ca umbra, şi nici o poartă / A le opri nu poate . . .". Cu excepţia romanticilor germani (Fr. Schiller, Achim von Arnim, Clemens von Brentano etc.) sau englezi şi, la noi, a lui Eminescu, poezia cultă a veacului trecut a evitat *A.*, ca „surogat" al rimei. Forţa ei de sugestie a fost însă valorificată în secolul nostru. Amintim, printre atîtea reuşite, poeziile lui Paul Claudel, ale futuriştilor ruşi (cu deosebire ale lui Maiakovski), iar din poezia românească pe Ion Pillat, sau Bacovia, din care citäm această *A.* savantă : „Un cîntec trist din liră / Aş vrea să-ţi mai arunc, / Din viaţa mea în noapte / De ne-nţeles adînc" *(Versuri)*. *R.H.*

ATICISM ≈ Termenul provine din fr. *atticisme*, gr. *attikismos*. În veacul IV î.e.n. voia să exprime doar politica unor cetăţi din vechea Grecie, făcută în interesul „Aticei", a cărei capitală era Atena, aşadar o prelungire a ceea ce Tucidide înţelesese, în timpul războiului peloponeziac, prin *A.* şi anume : „ataşament faţă de partida ateniană". În urma războaielor lui Alexandru Macedon însă, eruditul Eratostene, în secolul III î.e.n., la Alexandria, îl foloseşte cu înţelesul de „rafinament" şi „puritate a limbii". Un veac mai tîrziu, gramaticul elenistic (v. *Elenism*) Crates din Pergam, supranumit „atenianul" pentru simpatiile sale, înţelege prin *A.* : „rostirea corectă", pe care epoca elenistică era pe cale s-o piardă, deci foloseşte termenul într-un sens gramatical sau retoric asemănător celui pe care îl întîlnim în acest vers din *Scrisoarea I* a lui Eminescu : „Aticismul limbii tale o să-l pună la cîntari". Opus *asianismului* (v.), *A.* este denumirea antică pentru *clasicism* (v.). Franţa secolului XIX opunea eleganţei viguroase şi rafinamentului, spiritual şi „excelent" prin simţul său de măsură, vulgaritatea, lipsa de gust, exagerarea şi formulele încărcate (de un caracter rudimentar) ale „beotismului", termen pe care îl putem întîlni chiar în Balzac (la 1834). În *Philosophie de l'Art* (Filo-

Scanned with OKEN Scanner

zofia artei), Taine defineşte *A.* : „sentimentul nuanţelor, graţia uşoară, ironia incoruptibilă", adică apanajul tuturor marilor scriitori din veacurile V şi IV î.e.n. (de la Eschil la Menandru).Vladimir Streinu a opus noţiunea de „atic" celei de „asiatic", denumind-o *un tipar de cultură* (eseul *Tipare de cultură : atic şi asiatic*). Criticul îşi însuşeşte caracterizarea pe care o face Quintilian (secolul I e.n.) stilului *A.* : „dens şi viguros", „şlefuit şi curat", „fără lipsuri şi prisosuri", *A.* fiind opus, în acelaşi context, asianismului, care este : „umflat şi gol", „lipsit de judecată şi măsură", „fălos şi bombastic". După Vladimir Streinu, spiritul *A.* ar fi fost continuat în lumea modernă, spre exemplu, de un Pascal sau Racine şi (uneori) de Goethe, Wordsworth, iar la noi de Alecsandri, căruia i-l putem asocia pe Ion Pillat din unele poezii, mai ales acelea de rafinament bucolic (din *Balcic*, *Asfodele* etc.). Vladimir Streinu consideră Franţa, în raport cu „Europa germano-slavă", „o Atică modernă". Dar şi aici el constituie cupluri, de genul *Racine-Hugo*, *Pascal-Rousseau* (acest „monstru asiatic" !), după cum în Anglia determină opoziţia dintre Wordsworth şi Byron, iar la noi dintre Alecsandri şi Eminescu (acesta din urmă, ajungînd, însă, la *A.*, cînd îşi domină romantismul, ca în *Glossă*, bunăoară). Sînt antinomii care dăinuiesc, pînă în zilele noastre, după aceeaşi stilistică. *R.H.*

AUTENTICITATE ≈ Termenul provine din fr. *authenticité* şi desemnează însuşirea a ceva de a fi necontrafăcut, de un adevăr indubitabil. Corespunde în literatură, mai ales de la sfîrşitul secolului XIX încoace, actului de identificare a creaţiei artistice cu datul de viaţă trăit de autor. Diametral opusă *academismului* (v.), implică ideea de confesiune neliteraturizată, urmărind redarea palpitului existenţial în sine. André Gide este mentorul european al scrisului conceput ca reflex al libertăţii absolute de a fi sincer cu tine însuţi. La noi, *A.* capătă o valorificare în teminologia literară, prin Camil Petrescu, cu prilejul pledoariilor pe care le face acesta, ca teoretician al romanului, pentru o literatură a experienţei subiective de cunoaştere, a concretului vital surprins în procesul devenirilor sale. După el, „autentic" este scrisul omului care exprimă „fără ortografie, fără stil, fără caligrafie", animat de o liminară sinceritate", numai „ceea ce a simţit, ceea ce a gîndit, ceea ce i s-a întîmplat în viaţă, lui şi celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsufleţite". Nu trebuie să se confunde „autenticitatea substanţială", pe care o teoretizează Camil Petrescu, plecînd de la schimbarea de perspectivă adusă în expunerea lucrurilor de modalitatea de creaţie a lui Marcel Proust, cu *autenticitatea materială*, formă de documentar brut a *feliilor de*

Scanned with OKEN Scanner

viață, cu care se ilustrează naturaliștii (v. *Naturalism*). Conceptul pus în circulație de Camil Petrescu este reluat cu frenezie, într-un spirit mai apropiat de cel al lui André Gide, de cîțiva tineri scriitori, deopotrivă romancieri și eseiști, din generația *trăiristă* a epocii 1930—1937, ajungînd a se legitima printr-o literatură de acută luciditate confesivă, în forme directe sau indirecte de *jurnal* (v.) intim, cu o valoare de fișă de temperatură morală. Mircea Eliade, cel mai semnificativ exponent al acestei orientări literare, vede în „autenticitate" o manifestare a tendinței, proprii secolului nostru în toate planurile, de a se da expresie „concretului", „o tehnică a realului, o reacțiune împotriva schemelor abstracte (romantice sau pozitiviste), împotriva automatismelor psihologice". Căutarea „autenticității", pe care o practică în roman Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Anton Holban, M. Blecher și alții, este înregistrată pentru prima oară de istoria noastră literară prin G. Călinescu, într-un capitol special, unde se găsește definită ca „literatură a exeprienței", ținînd de „filozofia neliniștii și a aventurii". *D.P.*

AUTOBIOGRAFIE ≈ Termenul provine din fr. *autobiographie*. Istoria vieții cuiva, scrisă de însăși persoana în cauză. Formă de povestire retrospectivă, în cuprinsul căreia autorul urmărește să reconstituie devenirile sale. Spre deosebire de alte moduri de manifestare ale literaturii cu caracter memorialistic, relatările se raportează în exclusivitate la datele particulare ale existenței naratorului, fiind vorba de ceva făcut să contribuie la o cunoaștere mai intimă a acestuia și numai în subsidiar la aceea a mediului ambiant, a altor personalități, a timpului respectiv. Datorită faptului că interesează în primul rînd ca un document psihologic de comportament personal, *A.* implică de la sine necesitatea sincerității absolute a autorului cu el însuși. *Confesiunile* lui Jean-Jacques Rousseau pot să fie considerate ca prima operă exemplară în materie, nu întîmplător apărută într-o epocă de anticipare a egotismului romantic. Printre scriitorii români care abordează genul autobiografic, ținînd să ne evoce anii lor de formație, sînt de menționat Ion Creangă *(Amintiri din copilărie)*, Mihail Sadoveanu *(Anii de ucenicie)*, Lucian Blaga *(Hronicul și cîntecul vîrstelor)*. *D.P.*

AVANGARDĂ ≈ Termenul provine din fr. *avant-garde*. Împrumutat din limbajul militar, unde indică detașamentul menit să exploreze terenul necunoscut, pe care urmează să pătrundă mai tîrziu grosul unei trupe în marș, ajunge să definească în domeniul literaturii grupările de șoc ale unor scriitori violent novatori, care pleacă în manifestările lor insolite, din primele decenii ale secolului XX, de la o negare radicală și ostentativă a tuturor formelor de artă consacrate

Scanned with OKEN Scanner

anterior. Termenul este sinonim cu acela de *modernism* (v.) în ipostazele sale ultime: *futurismul* (v.), *expresionismul* (v.), *dadaismul* (v.) sau *suprarealismul* (v.). Expresie a unui moment istoric de criză, *A.* literară, ca şi aceea artistică, denotă o disponibilitate la anarhia absolută şi se afirmă în primul rînd prin acte de rebeliune spectaculos excentrice. Toate mişcările de *A.* au la bază o stare de spirit frenetică, rezultînd dintr-o exacerbare a neliniştii existenţiale. Exponenţii *A.* practică inovaţia în spiritul de aventură al unor experienţe-limită. Îndrăznelile poziţiei lor încep prin a se face cunoscute printr-o întreagă literatură de *manifeste* (v.), adesea mai interesantă în sine decît aceea reprezentată apoi de operele de creaţie propriu-zisă, în care arbitrarul abuziv duce pînă la urmă la un *manierism* (v.) anarhic. Dacă facem abstracţie de tot ceea ce ţine de simplul teribilism, nu se poate să nu se recunoască *A.* o funcţie regeneratoare şi anticipatoare. Amalgamînd diversele tendinţe ale modernismului extremist occidental, de la futurism la suprarealism, într-un proces de sincronizare întîrziată, *A.* literară românească îşi certifică o existenţă precară, între 1923 şi 1932, prin intermediul unor reviste cum ar fi „Contimporanul" (1923—1930), „Punct" (1925), „Integral" (1925—1928), „Urmuz" (1928), „unu" (1929—1932). Ca precursor autohton este de semnalat singularul Urmuz, ale cărui proze deconcertante, fără precedent în epocă, nu numai la noi, anticipă într-un fel *absurdul* (v.) suprarealist. *D.P.*

BALADĂ ≈ Termenul provine din fr. *ballade*, prin prov. *ballada* „cîntec de joc, dans", din lat. *ballare*. **1.** Poezie lirică cu formă fixă, care denumea, la origine, la popoarele romanice din sud, unde este atestat astfel chiar în secolul XIII, un cîntec de joc sau melodia care acompania un dans. **2.** În secolul următor se întîlneşte şi în Anglia şi Scoţia, sub forma cîntecului epic popular al *menestrelilor* (v.), introdus, după unii, prin cucerirea normandă, apoi se răspîndeşte în Germania, Franţa şi în mai toată Europa. *B.* cunoaşte o dezvoltare deosebită în Franţa în secolele XIV şi XV, şi sporadic chiar în secolele următoare, sub forma unei poezii lirice cu formă fixă, compusă din patru strofe, dintre care primele trei au toate acelaşi număr de versuri (8 sau 10, rar 12), ultimul vers fiind identic la toate trei, ca un *refren* (v.), iar strofa a patra, de obicei de 4 versuri, este un fel de *dedicaţie* (v.) „envoi". Au scris astfel de *B.* cu formă fixă: Machant, Froissart, Eustache Deschamps (în număr de 1175), Alain Chartier, Charles d'Orléans, François Villon, Christine de Pisan, Clément Marot, iar mai tîrziu şi La Fontaine, Th. de Banville, François Coppée. **3.** În tradiţia fol-

Scanned with OKEN Scanner

clorică, *B.* este un poem narativ, uneori şi cu un pronunţat caracter liric, cu subiect fantastic, legendar (celebrarea unui erou), istoric sau familiar, ale cărui versuri se cîntă sau sînt recitate, acompaniate la un instrument. Originea *B.* populare urcă cel puţin pînă spre începuturile acestui mileniu, avînd, la diverse popoare, diferite denumiri, dar aproximativ acelaşi conţinut tematic ca şi folcloricul nostru *cîntec bătrînesc*. *B.* româneşti au fost clasificate după raportul dintre narator şi subiect în: *B.* epică, lirico-narativă etc. După conţinut, distingem: *B.* fantastice — *Soarele şi Luna, Iovan Iorgovan*; *B.* legendare — *Meşterul Manole*; *B.* vitejeşti — *Gruia lui Novac, Ilincuţa Sandului*; *B.* istorice — *Radu Calomfirescu, Constantin Brîncoveanu*; *B.* haiduceşti — *Corbea, Toma Alimoş, Iancu Jianu, Pintea Viteazul*; *B.* păstoreşti — *Miorița, Codreanu*; *B.* familiale — *Crăişor cu mult dor, Ghiță Cătănuță, Brumărelul*. 4. *B.* de inspiraţie populară înfloreşte mai ales sub influenţa redescoperirii folclorului de către romantici, fiind cultivată asiduu, începînd din a doua jumătate a secolului XVIII, de către mai toţi poeţii germani: Bürger, Schiller, Goethe, A. von Chamisso, Heine, Uhland, Tieck; englezi: Thomas Moore, Burns, Coleridge; francezi: Victor Hugo, Alfred de Musset (în sens parodic: *Ballade à la lune*); ruşi: Jukovski etc. La noi, termenul de *B.* a fost pus în circulaţie de *Vasile Alecsandri* prin colecţia sa de *Poesii poporale — Balade (Cîntice bătrîneşti)* din 1852—1853. Dintre scriitorii români care au scris *B.* de inspiraţie folclorică sau istorică, citäm pe V. Alecsandri, D. Bolintineanu, G. Coşbuc, St. O. Iosif, G. Topîrceanu, Dan Deşliu. *M.D.*

BALCANISM ≈ Ceea ce ţine de specificul pestriţ al mentalităţii şi al moravurilor din zona Peninsulei Balcanice. În terminologia criticii literare defineşte formele de reflectare ale spiritului oriental, de la porţile Levantului, în viziunea şi stilul anumitor scriitori români, semnalaţi de G. Călinescu ca provenind din tagma „micilor tîrgoveţi sau a boiernaşilor, de obicei cu îndepărtat sînge grecesc ori vag peninsular, mai toţi munteni, plini de nervozitatea emoţiei, dar incapabili a o ţine, spulberînd-o repede cu măscări şi bufonerii, ascuţiţi la inteligenţă, plebei dar pitoreşti în expresie, amestecînd folclorul sătesc cu tradiţia mahalagească într-o producţie plină de mirosuri grele şi de aromate". În secolul trecut, ale cărui începuturi prelungesc încă un scurt răstimp epoca stăpînirii fanariote în Principatele Române, putem să identificăm o filieră balcanică în literatura noastră prin Anton Pann, Nicolae Filimon, Ion Ghica şi chiar I. L. Caragiale, în ipostaza sa de povestitor oriental, cu *Kir Ianulea, Abu Hassan, Pastramă trufanda*. Trebuie precizat însă că abia în secolul XX, între cele două războaie mondiale, conceptul de *B.* capătă la noi un înţeles de categorie literară, ajungînd să figureze pentru prima oară ca

atare în *Istoria literaturii române...* de G. Călinescu. Justificarea faptului stă în evenimentul publicării în epocă a unor opere cu implicaţii deosebit de semnificative în materie, ca romanul *Craii de Curtea-Veche* de Mateiu I. Caragiale sau ca ciclul de poeme *Isarlîk* al lui Ion Barbu („Poetul — constată G. Călinescu — a vrut să reacţioneze împotriva tradiţionalismului etnic, ce i s-a părut convenţional, deducînd din fondul obscur al sufletului imaginea unei lumi mai îndepărtate, clasice în sens oriental, dar mai organic legate de sînge. Obiectul poeziei este deci nu faţa concretă a lumii balcanice, ci schema ei ideală, adică «o simplă ipoteză morală », de unde lipsa de istoricitate şi concreteţă geografică, *Isarlîk* fiind realizarea atemporală, aproape fabuloasă, a unei Turcii stătătoare, existînd în afara dispărutei Turcii osmanlîi, o formă etnică închisă, nemişcată."). *D.P.*

BARD (v. *RAPSOD*).

BAROC ≈ Termenul provine din fr. *baroque*, dar poate fi apropiat şi de *barroco*, în portugheză, sau *barrueco*, în spaniolă, „perlă neregulată" (fiind posibilă o trimitere şi la latinescul *verruca* „povîrniş, neg"), şi de it. *baroco*, care desemna un mod de silogism scolastic din secolul XIII. Prima vocală *a* indica faptul că primul termen al silogismului este o propoziţie universală afirmativă. A doua şi a treia vocală *o* arată că este vorba de propoziţii particulare negative. Un exemplu de silogism în *baroco* ar fi următorul : „Prietenii spun adevărul amicilor lor. X şi Y nu spun adevărul. Deci X şi Y nu sînt prieteni adevăraţi". Termenul e folosit timp îndelungat în Italia în locuţiunea „argomento *in baroco*" ; „sillogismo *in baroco*". Derivarea de la substantivul italian *baroco* (al formulei silogistice) e considerată ca posibilă de cei mai mulţi cercetători. **1.** În literatura secolelor XVI-XVII, cuvîntul e frecvent folosit de scriitori ca Erasmus, Montaigne, Pascal, cu sensul de „extravagant, bizar, absurd" şi „pedanterie grotescă" a înlănţuirii de argumente din textele scolastice tîrzii. Pînă spre sfîrşitul secolului XIX, *B.* este sinonim cu *absurd* (v.) sau *grotesc* (v.). Ch. Baudelaire, adresîndu-se Parisului, vorbeşte de „Tes petits orateurs, aux enflures baroques" („Micii tăi oratori cu emfază barocă"). **2.** În 1740, termenul este folosit pentru prima oară referitor la artă, într-o scrisoare în legătură cu noile construcţii ale palatului Pamphili. Curînd exemplele se multiplică ; se spune : „terrasse baroque" (terasă barocă), „fleurs baroques" (flori baroce), „goût baroque" (gust baroc), în *Dictionnaire de Trévoux* (Dicţionarul de la Trévoux) — 1771, „musique baroque" (muzică barocă) în *Dictionnaire de la musique* (Dicţionar de muzică) — 1764, de J. J. Rousseau. În *Encyclopédie méthodique* (Enciclopedia metodică)—1788, cap. *Architecture* (Arhitectura), redactat de Quatremères de Quincy, *B.* e utilizat cu aceeaşi nuanţă de „bizar". În Italia, primul

Scanned with OKEN Scanner

exemplu de folosire a termenului *B.* referitor la artă este *Dizionario delle belle arti del disegno* (Dicţionarul artelor frumoase ale desenului) — 1797, de Fr. Milizia. În evoluţia termenului se tinde la unirea sensului mai vechi, care avea o nuanţă depreciativă, cu definirea caracteristicilor artistice. Astfel, adjectivul *baroc* (de proveniență spaniolă şi portugheză) şi substantivul italian *baroco* (din utilizarea scolastică) evoluează spre un termen cu semnificaţie stilistică. Termenul este reabilitat şi impus în istoria artelor de J. Burckhardt în 1855, pentru a desemna arhitectura de decadenţă a *Renaşterii* (v.) tîrzii, şi de H. Wölfflin în 1888. Acesta, în *Renaissance und Barock* (Renaştere şi baroc), foloseşte pentru prima oară în literatură conceptul de *B.*, propunînd o opoziţie stilistică între *Orlando furioso* (Orlando furios) — 1561 de Ariosto (Renaştere) şi *Gerusalemme Liberata* (Ierusalimul eliberat) — 1584 de Tasso (Baroc). În *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Principii ale istoriei artei) (1915), pentru a distinge sistematic stilurile Renaşterii şi *B.*, Wölfflin stabileşte patru categorii de opoziţie : formele *închisă* şi *deschisă*, *lineară* şi *picturală*, *clară* şi *obscură*, *plană* şi *profundă*. Acestea au avut o circulaţie nu numai în istoria artelor, ci au fost aplicate direct literaturii. Contribuţiile numeroase pe marginea categoriilor lui Wölfflin arată dificultatea şi confuziile create prin transferul categoriilor de stil din istoria artelor la literatură. **3.** Ca sistematizare istorică, *B.* denumeşte stilul care a dominat literatura europeană cu aproximaţie între 1580 şi 1680. Istoria literară a *B.* este studiată în legătură cu istoria societăţii feudale şi clericale, cu puternică influenţă în Italia, Spania, Franţa, Olanda, Germania. În Spania, termenul *B.* este concurat de un termen mai vechi ; „siglo de oro" (secolul de aur). Marii scriitori ai secolului — Cervantes, Lope de Vega, Quevedo — sînt analizaţi ca scriitori *B.*, Góngora este considerat ca ultimul exponent al stilului *B.* (v. *Gongorism*). Pentru literatura italiană, Wölfflin, în opera citată, face distincţia între primul *B.*, reprezentat de Michelangelo, Tasso, şi al doilea *B.*, ilustrat mai ales de Giambattista Marino (v. *Concettism*, *Marinism*). Criticii mai noi rezumă *B.* la o generaţie sau un grup restrîns de inovatori în gîndire şi în artă : T. Campanella, G. Bruno (*De l'infinito Universo e Mondi* — Despre universul infinit şi lumi), G. Galilei, Marino, Daniello Bartoli. Principalele trăsături stilistice ale literaturii secentiste sînt : dezlănţuirea fanteziei şi a imaginaţiei, gustul pentru fantastic, fascinaţia senzorialităţii, exaltarea afrodisiacă a naturii, eliberarea de orice fel de reguli (reacţia împotriva regulilor aristotelice, a celor vitruviene în artele plastice şi a frumuseţii ideale, reprezentate în poezie de Petrarca şi în pictură de Rafael), exprimarea într-o limbă înnoită a noii imagini despre timp şi spaţiu, formată în urma descoperirilor geografice şi astronomice. În poezie se cultivă *hiperbola* (v.) şi *antiteza* (v.),

Scanned with OKEN Scanner

echivocurile, jocurile de cuvinte. Romanticii (v. *Romantism*) italieni: Foscolo, Manzoni, Leopardi vor regăsi în *B.* lirismul fanteziei şi eroismul creaţiei sustrase raţiunii. Tematic, secentismul e asociat şi decadentismului secolului XX. În Franţa, se încearcă pe de o parte o reevaluare a conceptului tradiţional de *clasicism* (v.) şi de „grand siècle" (marele secol) şi, pe de altă parte, o reconsiderare a poeţilor aşa-numiţi „preţioşi" (v. *Preţiozitate*). Astfel, în timpul celui de-al patrulea şi al cincilea deceniu ale secolului XX au apărut mai multe antologii unde poezia *B.* era larg reprezentată şi reabilitată, fiind repuşi în circulaţie autori ca: Agrippa d'Aubigné, Jean de Spondé, Du Bois Hus, L. Drelincourt, J. B. Chassignet, Jean Auvray, Malherbe, Saint Amant, Scarron. Discuţiile declanşate în jurul *B.* francez au avut ca efect o reevaluare generală a literaturii din secolul XVII şi totodată a celei din secolul XVI, pentru caracterizarea cărora *B.* este utilizat în concurenţă cu *manierismul* (v.). Literatura engleză prezintă o dificultate specială, înflorirea tîrzie a Renaşterii aproape coexistă ca stil cu începutul *B.* Shakespeare, deşi renascentist, este considerat manierist în unele piese (de ex. în *Hamlet*) şi în altele *B.* (de ex. în *Furtuna*). Apoi, termenul e concurat de extensia termenilor tradiţionali — „elizabetan" (perioadă istorico-socială) şi „metafizic" (v. *Poeţii metafizici*). Utilizarea termenului de *B.* are avantajul că desemnează un grup de calităţi stilistice. În funcţie de acestea, Milton, de pildă, e considerat un desăvîrşit poet *B.* prin abstractizarea pasiunii, prin umanismul său înalt şi rece, care conduce spre neoclasicism, iar Crashaw ilustrează aspectele mai dulci, mai fantastice şi mai feminine ale *B.*, cu o sensibilitate exagerată şi emoţii contrastante. Teatrul lui Beaumont, Fletcher şi în special cel al lui Dryden prezintă caracteristici ce concordă cu cele ale artei *B.* în general; preferinţa pentru *tragicomedie* (formă *deschisă*, după categoriile wölfflniene), lupta dintre virtute şi pasiune, contrastul dintre senzualism şi spiritualism. În istoriografia literară germană, reevaluarea estetică a *B.* are loc în al doilea deceniu al secolului XX, într-un climat artistic dominat de *expresionism* (v.), favorabil imaginaţiei şi mitu-rilor celor mai îndrăzneţe. De aceea, termenul va cunoaşte o interpretare marcat psihologizantă. Literatura germană a *B.* a fost influenţată de literaturile italiană, franceză, engleză, olandeză şi de Academiile din aceste ţări, unde tinerii îşi făceau studiile, după care se ocupau cu traducerea acestei noi literaturi. Scriitorii barochişti reprezentativi sînt: Gryphius, Hofmannswaldau, Grimmelshausen, Angelus Silesius. *4. B.* ca stil arhetipal. În nomenclatura lui Eugenio d'Ors, curentul *B.* aplicat unei epoci istorice devine prin transfer şi extindere o categorie universală, unică şi supranaţională.

Scanned with OKEN Scanner

„Eonul" *B.* există materializat în diverse forme istorice, de ex.: gotic, manierist, romantic etc. Prin absența determinării istorice și a distincțiilor calitative, această metodă rămîne inaplicabilă înțelegerii operelor concrete. Distincția d'orsiană dintre *clasicul* etern (catolic-roman) și *B.* etern, multiplicat stilistic și istoric, există și la Croce, în *Storia dell' età barocca in Italia* (Istoria perioadei baroce în Italia) — 1929, pentru care *B.* se configurează ca nonartă, ca un viciu estetic, ca un păcat uman și universal, incarnat istoric în decadentismul secolului XVII. *A.M.*

BASM ≈ Derivat din v.sl. *basnĭ* „născocire, scornire", termenul definește o specie a epicii populare (de regulă în proză) și culte, cu răspîndire mondială, în care se narează întîmplări fantastice ale unor personaje imaginare (feți-frumoși, zîne, animale năzdrăvane etc.), aflate în luptă cu forțe nefaste ale naturii sau ale societății, simbolizate prin balauri, zmei, vrăjitoare etc., pe care ajung a le birui în cele din urmă. „Oglindire a vieții în moduri fabuloase" (G. Călinescu), *B.* trebuie delimitat de poveste (care este mai „realistă"), de legendă (care urmărește explicarea unor fenomene naturale sau istorice), de snoavă (scurtă narațiune anecdotică). *B.* se mai caracterizează, în ansamblu, prin fabulația senină, fără mare tensiune și adîncime (spre deosebire de cea monstruoasă, terifiantă, din unele povestiri superstițioase), prin finalul nupțial sau glorificator al vitejiei și al binelui etc. *B.* românești relevă o uimitoare bogăție și originalitate, cercetătorii inventariind pînă acum circa 500 de tipuri, din care cam jumătate nu apar în clasificările internaționale. În funcție de personaje, de organizarea și desfășurarea *acțiunii* (v.), în parte după mediile simbolizate și după unele caracteristici ale *narațiunii* (v.), *B.* pot fi subdivizate în trei mari grupe: fantastice (dominate de elementul miraculos), nuvelistice (mai receptive, ca și povestea, la elementele subsumabile realității concrete) și animaliere (dezvoltate, probabil, și din vechile legende totemice, dar contaminate și cu *alegoriile* (v.)). Asupra genezei *B.* s-au emis mai multe teorii. Frații Jacob și Wilhem Grimm au propus teoria mitologică, potrivit căreia *B.* ar avea o origine mitică (v. *Mit*) comună, divizîndu-se și circulînd apoi de la popor la popor, fapt accentuat ulterior de Max Müller și de cei din școala sa. Comparatistul Benfey a propus teoria originii indiene a *B.*, care, născut acolo, ar fi migrat în restul lumii. Un adept și continuator al său a fost, în perimetrul românesc, Moses Gaster. Alții, A. Lang, A. Bastian, Th. Waitz, E. P. Tylor, împreună cu reprezentanții școlii finlandeze (Karl Kron și Anti Aarne, în special) au dat o explicație antropologică acestei geneze, argumentînd că identitatea generală și chiar generativă a spiritualității omenești a putut produce, într-o epocă îndepărtată, în locuri diferite, creații asemănătoare, care în timp au cu-

Scanned with OKEN Scanner

noscut şi o anume circulaţie. Ideea poligenezei şi a unei circulaţii preferenţiale a fost serios argumentată de J. Bédier. La noi, B. P. Hasdeu, deşi înclina spre teoria originii orientale a *B.*, pornind de la anume similitudini ale acestuia cu visul, a avansat teoria originii sale onirice, în sensul că omul a putut inventa în chip similar şi chiar prelua din lumea visului o serie de mijloace şi o tehnică paralelă acestuia, pe care, adaptîndu-le şi îmbogăţindu-le, le-a putut folosi plenar la producerea *B.* Teoriile mai noi (între care cea structuralistă, ilustrată de V. Propp, Al. Dundes etc., e cea mai cunoscută) reţin poligeneza şi influenţele reciproce, migraţia enormă a *B.*, posibilele lui surse mitice şi legendare, contaminările reciproce, încercînd, cum se vede, o sintetizare critică a vechilor opinii şi o punere a lor de acord cu rezultatele cercetărilor recente din domeniul psihologiei, sociologiei şi al artei populare în ansamblul ei. Cît priveşte structura, *B.* relevă o serie de formule tipice iniţiale, mediane şi finale, o gamă de metafore specifice şi de personaje cheie, o disponibilitate transfiguratorie excepţională, ceea ce-i asigură o perenitate echivalentă aproape cu istoria umană însăşi. Paralel cu străvechile sale atestări directe şi indirecte, cu culegerile ce s-au constituit de la o vreme, cu studiile şi teoriile emise asupra sa (mai ales de la romantici încoace), a început să crească şi interesul scriitorilor şi artiştilor pentru această specie, de o excepţională vitalitate, a literaturii populare. Aceasta a culminat în prelucrările şi elaborările de *B.* culte din epoca modernă a literaturii, între care mai cunoscute sînt cele ale lui Perrault, Andersen, Tolstoi, iar la noi ale lui Eminescu, Creangă, Slavici, Caragiale, Delavrancea, Sadoveanu etc. *G.M.*

BESTIARII ≈ Derivat din lat. *bestiarius* „luptător cu animale" (de la *bestia* „animal"), termenul îi denumea întîi pe cei ce se luptau în arenele romane cu felurite fiare (condamnaţi la moarte, prizonieri, persecutaţii din zorile creştinismului, uneori amatori etc.), a căror condiţie socială îi situa, de regulă, sub nivelul celei a gladiatorilor. Unul dintre aceşti condamnaţi, devenit celebru, ar fi fost prizonierul Androcle, care, aruncat în mijlocul bestiilor, ar fi fost apărat contra lor de un leu care l-ar fi recunoscut subit ca pe binefăcătorul său (întrucît îi scosese un spin dintr-o labă), şi cu al cărui ajutor a ieşit teafăr din arenă, fiind apoi graţiat. (Este întîmplarea ce stă la baza piesei lui G. B. Shaw *Androcle şi leul*). Mai apoi, sfera cuvîntului s-a lărgit, ajungînd a denumi, în latina medievală, o specie literară rezultată din adaptarea scrierii didactico-morale cunoscute sub numele general de *Fiziologul* (din gr. *physis* „natură" şi *logos* „vorbire, ştiinţă"). Operă literară vecină cu *fabula* (v.), *Fiziologul* descrie viaţa şi reacţiile „sociale şi etice" ale unor animale fantastice şi reale, urmate de pilde şi învăţături consonante cu bunul

Scanned with OKEN Scanner

simţ şi, mai tîrziu, cu morala creştină. Constituită prin secolul II, în Alexandria Egiptului (unde dăinuia, cum se ştie, credinţa migrării reversibile a sufletului de la om la animal), opera a fost prelucrată ulterior, începînd de prin secolul XII, în literaturile germanice şi neolatine, toate aceste versiuni fiind cunoscute sub denumirea de *B.*, una din cele mai vechi şi mai cunoscute fiind cea a lui Philippe de Thaun, din 1119 (a se vedea şi *B.* din *O mie şi una de nopţi*). *Alegoria* (v.) din *Fiziologul* a fost folosită uneori ca pretext pentru opere cu caracter erotic (cum e *Bestiaire d'amour* — Bestiarul amorului — din 1240, al francezului Richard de Fournival) sau politic, ca în cazul *Istoriei ieroglifice*, a lui Dimitrie Cantemir, unde, sub chipul unor animale, sînt înfăţişaţi contemporani ai scriitorului. În timp, s-au scris chiar *B.* în *sonete* (v.), cum e cel italian intitulat *Bestiari moralizzati* (Bestiare moralizatoare), iar ilustraţiile unora dintre ele au influenţat, alături de textul propriu-zis, asupra vitraliilor şi îndeosebi asupra sculpturilor ce împodobesc bisericile catolice, unde, uneori cu denumirea expresă de *bestiarii*, animale cu cele mai stranii înfăţişări străjuiesc capitelurile, portalurile etc. La noi, *Fiziologul* a pătruns din literatura bizantină printr-un intermediar sîrbesc, păstrînd, în linii mari, caracteristicile formelor anterioare şi asemănîndu-se, în acelaşi timp, în multe privinţe, cu *B.* din literaturile occidentale. Sirenele, leul, fenixul (pasăre cu cap de aur ce renaşte din propria-i cenuşă), struţocămilul sau struţocămila (struţ concrescut cu o cămilă), filul (elefantul), inorogul (cal cu un corn în frunte, amintind Ducipalul lui Alexandru Macedon, din *Alixăndria*, cu care *Fiziologul* are şi alte note comune), vasiliscul (balaur a cărui privire ucide) etc. sînt prezente, deopotrivă, în *B.*, în versiunile răsăritene ale *Fiziologului*, ca şi în *Floarea darurilor*, *Albinuşa* şi în alte cărţi populare, unele colectînd poveşti de această natură, cu mult mai vechi decît termenul latinesc ce le denumeşte. *G.M.*

BIBLIOGRAFIE ≈ Termenul provine din fr. *bibliographie*. **1.** Ştiinţă (mai exact, ramură a bibliologiei) care se ocupă cu inventarierea, descrierea şi sistematizarea cărţilor şi a publicaţiilor în general. **2.** Repertoriu al scrierilor referitoare la un anumit subiect (problemă, curent, grupare literară, revistă, autor etc.). **3.** Listă a operelor consultate într-o cercetare ştiinţifică. **4.** Listă periodică a publicaţiilor şi cărţilor recent apărute. *B.* poate fi *alfabetică*, *cronologică*, *metodică* (sistematizarea materiei într-o ordine logică); *descriptivă*, cînd oferă indicaţii privind numele autorului, titlul, data apariţiei, editura, formatul, hîrtia, ilustraţiile etc; *analitică*, atunci cînd datele bibliografice sînt însoţite de scurte rezumate ale scrierilor respective; *critică*, atunci cînd se fac şi aprecieri asupra calităţii lor; de *recomandare*, cînd se adresează unei anumite categorii de cititori (ex. elevi

Scanned with OKEN Scanner

și studenți). Deși s-au alcătuit liste bibliografice încă din antichitate și evul mediu, *B.* a devenit cunoscută abia în secolul XVI, iar numele circulă din secolul XVIII. Părintele *B.* e considerat Conrad Gesner, cu a sa *Bibliotheca Universalis* (Zürich, 1545—1555). În cultura noastră, în afara *B.* pe autori ce însoțesc edițiile comentate, foarte cunoscute și frecventate de către specialiști sînt *Bibliografia românească veche* de Ioan Bianu — principalul inițiator al cercetărilor bibliografice de la noi — și Nerva Hodoș, *Bibliografia periodicelor românești pînă la* 1906 de Nerva Hodoș și Al. Sadi-Ionescu, iar în ultimii ani, *Bibliografia analitică a periodicelor românești* (vol. I: 1790—1850; vol. II: 1851—1858) de N. Camariano, I. Lupu, Ovidiu Papadima și Dan Berindei (pentru ultima parte). *Al.S.*

BILDUNGSROMAN ≈ Termen preluat din germană, unde este compus din *Bildung* „instruire, formare" și *Roman*. Varietate de roman în care este înfățișată, în principal, creșterea și formarea sufletească a unui om, de la începuturi pînă la închegarea unei concepții de viață, de obicei trecînd prin medii sociale variate și realizînd astfel, uneori, și un tablou al epocii. Numit și *roman de formare*, *B.* pare a se fi născut ca o reacție la fixitatea *„caracterului"* (v.) clasic, din îmbinarea formulei romanului *picaresc* (v.) cu preocupările mai noi de educare a omului, chiar într-un fel de romane educative, pedagogice (cf. Pestalozzi, *Leinhard und Gertrud* — Leonard și Gertruda —, Rousseau, *Emile* ...), ca și cu formula *autobiografiilor* (v.) scrise de artiști de la Cellini încoace. Prototipul speciei este considerat *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister), pe care Goethe îl termină în 1796, după aproape 20 de ani de muncă, deși cel puțin alte două *B.* notabile sînt scrise înainte: *Tom Jones* (1794) de Fielding și *Agathon* (1790—1794) de Wieland. Fără să devină o specie net distinctă, *B.* va mai fi totuși ilustrat, cel puțin în parte, prin operele lui Jules Vallès (*Jacques Vingtras*), Ch. Dickens *(David Copperfield)*, R. Rolland *(Jean Cristophe)*, Andersen Nexö *(Pelе Cuceritorul)*, G. Papini *(Un om sfîrșit)*, H. Hesse *(Jocul cu mărgele de sticlă)*, Th. Mann *(Doctor Faustus)*, pentru ca, într-o nouă concepție, să se topească în secolul XX în romanele ciclu, integrînd individul în curgerea generațiilor: *Buddenbrooks* de Thomas Mann, *Les Thibault* (Familia Thibault) de Roger Martin du Gard etc. Literatura română nu cunoaște propriu-zis această specie de roman, deși încă de la *Ciocoii vechi și noi* de N. Filimon preocuparea pentru procesul formării omului este constantă. Unele romane românești înfățișează totuși, cel puțin în parte, mai ales pentru epoca copilăriei și adolescenței, etapele dezvoltării și închegării personalității umane, putînd fi asimilate speciei: îndeosebi *Ion Sîntu* de I. M. Sadoveanu, apoi ciclul care începe cu *Copilăria unui netrebnic* de I. Călugăru etc.. *M.D.*

Scanned with OKEN Scanner

BÎLINĂ ≈ Termenul provine din sl. *bîlino*, de la *bîli* „ceva întîmplat", derivat la rîndul său de la *bîti* „a fi". Creaţie epică a folclorului rus, avînd forma unui *cîntec* (v.) dezvoltat, referitor la faptele de vitejie ale unor eroi legendari denumiţi *bogatîri* (voinici). Iniţial, producţiile de acest gen se numeau *starinî* (de la *starîi* „vechi, bătrîn"), însă din secolul XVIII a început să se generalizeze termenul *B.* Apărute, probabil, în perioada feudalismului timpuriu, *B.* s-au amplificat ulterior, înglobînd în special materialul de fapte caracteristic perioadei de luptă pentru neatîrnarea statului rus împotriva jugului tătărăsc şi a altor năvălitori. Menţionate şi chiar rezumate în cronici şi în alte opere cu caracter istoric, *B.* s-au păstrat în forma lor poetică în nordul Rusiei, de unde au început să fie culese încă din a doua jumătate a secolului XVIII. În prezent *B.* nu mai există ca realităţi folclorice. Deşi fiecare *B.* reprezintă o unitate epică de sine stătătoare, ciclurile de *B.* pot fi asemănătoare cu producţiile epice dezvoltate ale feudalismului vest-european. Cel mai amplu este ciclul referitor la voinicul Ilia Muromeţ. În ştiinţa literară rusă, *B.* sînt împărţite în cîteva cicluri : *kieviene* (ciclul eroic, avînd în centru figurile bogatîrilor), ciclul *Novgorodului* (căruia îi aparţine *B.* despre Sadko, ce stă la baza cunoscutei opere a lui Rimski-Korsakov) şi *B. glumeţe* (skoromoşinî). Subiectul *B.* reprezintă o împletire originală a *legendelor* (v.) eroice cu elemente de *basm* (v.). Naraţiunea se desfăşoară lent, cu numeroase formule fixe, iniţiale, mediane şi finale, cu episoade aşezate simetric, respectîndu-se principiul amplificării gradate a tensiunii. Numeroşi eroi de *B.* au în tradiţia orală rusească şi o existenţă de sine stătătoare, ca simboluri ale unor însuşiri umane (*Ilia Muromeţ* — curajul, *Dobrînea Nikitici* — cumpătarea şi stăpînirea de sine, *Alioşa Popovici* — abilitatea etc.). Imagistic, *B.* acumulează toate caracteristicile poeziei populare ruse—cu *hiperbole* (v.) fastuoase, *epitete* (v.) bogate şi nuanţate, *repetiţii* (v.), numeroase *comparaţii* (v.), *inversiuni* (v.) etc. Textul e alcătuit din versuri albe, lungi, avînd toate acelaşi număr de silabe accentuate. Cercetarea ştiinţifică a *B.* a început în Rusia în a doua jumătate a secolului XVIII. Prima culegere, alcătuită de Kirşa Danilov, a fost publicată în 1804. În continuare s-au ocupat de ele atît criticii democraţi revoluţionari (Belinski, Cernîşevski ş.a.), cît şi cei reprezentînd diferite şcoli folclorice, ca A. N. Veselovski (şcoala comparatistă), V. Müller (şcoala istorică) ş.a. În românește, o culegere de *B.* a apărut în anul 1954, în traducerea lui Adrian Maniu. *M.N.*

BIOGRAFIE ≈ Termenul provine din fr. *biographie*. Prezentare a vieţii unei personalităţi, scriere aparţinînd, într-un fel, genului istoric, prin rigoarea fundamentării documentare pe care o pretinde expunerea veridică a lucrurilor. Iniţial, *B.* apar concepute ca nişte

Scanned with OKEN Scanner

opere educative, cu rostul de a perpetua amintirea unor existenţe exemplare. O manifestare celebră în materie o găsim în antichitatea greacă, prin *Vieţile paralele* de Plutarh. Romanii cultivă specia, prin Cornelius Nepos (*Despre bărbaţii iluştri*) şi Suetoniu (*Vieţile celor doisprezece cezari*). Literatura hagiografică din evul mediu creştin vine să constituie un capitol particular în istoria *B.*, care capătă prin ea, în bună parte, o dimensiune legendară. Epoca Renaşterii, prin *Viaţa lui Dante* de Boccaccio, precum şi prin *B.* unor mari artişti datorate lui G. Vasari, aduce un spirit nou, de factură modernă, în modul de tratare. Cu timpul, se observă că tendinţei apologetice i se substituie tot mai mult una realistă, de abordare a surselor informative cu discernămînt critic. De la sfîrşitul secolului XVIII încoace avem de înregistrat o serie de *B.* celebre, începînd cu *Istoria lui Carol al XII-lea* de Voltaire şi *Viaţa lui Samuel Johnson* de Boswell. În secolul nostru, se specializează în formula *B.*, căreia ajung a-i conferi şi o valoare beletristică, mai mulţi scriitori de prestigiu, ca Romain Rolland (*Beethoven*, *Michelangelo*, *Tolstoi*), André Maurois (*Viaţa lui Disraeli*, *Prometeu sau viaţa lui Balzac*, *Viaţa lui Byron* ş.a.m.d.), Emil Ludwig (*Napoleon*, *Goethe*, *Bismarck* ş.a.), Stefan Zweig (*Magellan*, *Maria Stuart*, *Maria Antoaneta* ş.a.m.d.) etc. Se semnalează atenţiei, ca un fenomen de modă, mai ales în epoca dintre cele două războaie mondiale, încercarea de a se face din *B. roman* (v.), urmărindu-se îndestularea curiozităţii indiscrete a marelui public pentru aspectele intime ale vieţii oamenilor de seamă. Astfel, ia fiinţă produsul hibrid al *B.* romanţate, în care autorul, mergînd pe intuiţii imaginate de romancier, îşi permite a fabula în marginea datelor cunoscute, ceea ce înseamnă o instaurare a libertăţii arbitrarului în relatarea adevărului istoric. Viaţa lui Eminescu, pentru a lua un exemplu de la noi, se întîmplă să fie reconstituită, pe de o parte de G. Călinescu, într-o *B.* de esenţă strict documentară (*Viaţa lui Eminescu*), iar pe de alta de Cezar Petrescu, într-o versiune eminamente romanţată (trilogia *Romanul lui Eminescu*). *D.P.*

BIZANTINISM ≈ Provine din fr. *byzantininisme* (cf. lat. *byzantinus*). Termenul caracterizează stilul, amprentele specifice culturii şi artei, modului de viaţă şi mentalităţii ce s-au constituit în cei circa o mie de ani de existenţă a imperiului roman de răsărit. Fondarea, în anul 326, de către Constantin cel Mare, a oraşului Constantinopol (în continuarea fostei colonii greceşti *Byzantion* — de unde şi *Bizanţ*, *bizantin*) şi alegerea lui drept capitală a imperiului au dus la înflorirea unei culturi, arte, mentalităţi şi a unui mod de viaţă care au iradiat ulterior în mai toate direcţiile lumii cunoscute pe atunci. Fiind o fuziune între Orient şi Occident, de clasicitate helenoromană, de *elenism* (v.) de tip alexandrin şi orientalism sirian şi

Scanned with OKEN Scanner

arabo-persan, de creştinism şi păgînism, spiritul şi stilul de cultură bizantină s-au închegat prin delimitarea faţă de aproape toate acestea (nu însă faţă de creştinism şi în special faţă de ortodoxism, pe care au încercat să-l dezvolte), ca şi prin absorbirea lor masivă într-un efort de nouă sinteză. Medievală prin structură (e vorba însă de o medievalitate care, opusă celei occidentale, se revendica direct de la antichitate, semnala de timpuriu elemente caracteristice zorilor *Renaşterii* (v.), se împletea cu izvoare orientale şi înţelegea întrucîtva diferit doctrina creştină), deşi a dat cîteva mari valori spiritualităţii omeneşti şi a păstrat şi transmis unele din cele anterioare, în special pe cele ale umanismului antic, cultura bizantină a evoluat tot mai mult spre artificiu, formalism şi canon rigid, uneori pînă la pulverizarea într-acestea. În critica şi istoria noastră, *B.* are trei accepţiuni principale: **1.** Una denumeşte chiar amintita mişcare culturală, filozofică şi artistică, mentalitatea formată în cadrul imperiului roman de răsărit (bizantin) de-a lungul existenţei acestuia (330—1453), ca şi influenţele ei asupra celorlalte aspecte ale spiritualităţii omeneşti. Căci, înălţat cu deosebire pe temeliile clasicităţii antice (pe care a conservat-o şi a continuat-o într-un chip amintind întrucîtva de elenismul erudit) şi pe cele ale creştinismului, *B.* a accentuat monumentalul, cultul formei. Spiritul său a impus ideea de stilizare decisă a fenomenelor de artă şi cultură, în perspectiva expurgării lor de vitalismul teluric şi a reliefării componentei ascetice, subtilizate, a spiritului. În literatură, destul de profund marcată de religie, *B.* a revitalizat sau creat noi forme (rontakionul = imn religios, alcătuit dintr-un mare număr de versuri) şi moduri de versificaţie, a dat opere de polemică teologică şi de *hagiografie* (v.), cronici şi alte scrieri cu caracter istoriografic cu totul remarcabile (spre exemplu, scrierile memorialistice ale Anei Comnena etc.). Literatura de ceremonial, filozofică, juridică (mai ales din timpul lui Justinian şi de după el), anecdotica (Procopius din Cezareea), ca şi studiul antichităţii, cărţile populare, lirica religioasă şi cea imnică în general au fost aproape continuu la mare vază în Bizanţ, de unde s-au infuzat în restul lumii ortodoxe, ca şi în cea neortodoxă. Cultura română însăşi, îndeosebi cea medievală, se resimte de o atare influenţă, specialiştii discutînd, cînd se referă la evangheliare, la literatura patristică, la prelucrările româneşti ale vieţilor sfinţilor, la cărţile populare, la unele opere de artă plastică şi muzicală etc., despre un *B.* românesc, adică de o adaptare şi dezvoltare a normelor literaturii şi artei respective la spiritualitatea autohtonă, de unde acel *Byzance après Byzance* (Bizanţ după Bizanţ), despre care vorbea N. Iorga într-o carte cu acest titlu. Într-adevăr, în pictura noastră feudală de cult, în iconografia şi miniatura mai veche, ori în literatură, începînd cu celebrele *Învăţături ale lui Neagoe*

Scanned with OKEN Scanner

Basarab către fiul său Teodosie, pînă la *fabula* (v.) de tip esopic şi la cărţi de felul *Alixăndriei* şi al celorlalte opere de influenţă neogreacă, ori pînă la unele scrieri ale lui Dimitrie Cantemir, se constată un flux continuu de acest fel, preluat şi restructurat în limitele coordonatelor noastre spirituale, fapt explicabil şi prin aceea că, după căderea Constantinopolului sub turci, Ţările Române au devenit mari focare de cultură bizantină, fiind aproape singurele continuatoare organice ale acesteia. **2.** Peiorativ, termenul vizează lipsa de originalitate şi de personalitate, discuţiile oţioase, intempestive şi hazardate, preocupările intelectuale şi artistice de nuanţă formalistă, pedantă, prin analogie cu disputele religioase ce măcinau Bizanţul, în timp ce turcii îi forţau porţile. Un astfel de *B.*, ca şi *alexandrinismul* (v.), este expresia unui gust rafinat al omului setos de lux, dar atras de decadenţa şi mania virtuozităţii, împinse pînă la inaptitudinea angajării. Însă raportarea la cultura bizantină se cuvine a fi circumscrisă nuanţat, pentru a nu extrage din ea numai o latură — aceea a decadenţei —, în vreme ce *B.* în liniile lui generale semnifică una dintre direcţiile mari ale *umanismului* (v.) posterior clasicităţii antice, al cărui spirit l-a cultivat şi transmis lumii moderne. **3.** A fost, în acest secol, un moment în cultura noastră cînd o seamă de poeţi ca Adrian Maniu, Ion Pillat, Vasile Voiculescu ori artişti plastici ca A. Demian au încercat să resuscite unele din aspectele *B.* în general şi ale celui românesc în special, crezînd a găsi în el una dintre coordonatele fundamentale ale sensibilităţii noastre. Teoretizat de Nichifor Crainic, de Petru Comarnescu şi de alţii, de diferite orientări, *B.* a fost exacerbat, mai ales prin confluenţa sa cu *gîndirismul* (v.) şi prin accentuarea, uneori unilaterală, a elementelor creştine, căutîndu-se astfel, unde era şi unde nu era cazul, hieratism, ascetism etc. şi operîndu-se nu o dată transferuri şi raportări relativ mecanice la modelele bizantine. Căci una dintre caracteristicile *B.* este dată de voinţa şi capacitatea de a produce şi de a impune felurite modele şi canoane juridice, literare, iconografice, arhitecturale etc. *G.M.*

BLESTEM ≈ Derivat din verbul *a blestema*, din lat. pop. *blastemare*, derivat, la rîndu-i, din *blasphemare* (latinizare a elinului *blasphemein*), termenul a avut multă vreme o circulaţie destul de strîns circumscrisă teologiei (substantivul *blasphemia* fiind întîlnit încă la Tertullian), unde se indicau prin el nenorocirile ce şi le-ar atrage asupră-şi oricine s-ar abate de la dogmă sau de la prescripţiile morale curente. **1.** Ca atitudine exprimată literar, *B.* implică un gest imprecativ, un dezacord cu anume realităţi, asupra cărora se revarsă fluxul liric, invocînd dispariţia lor prin abaterea asupră-le a diverse şi inevitabile nenorociri. Sînt de menţionat, în acest sens, *B.* anticului Arhiloc (în urma citirii cărora, spune legenda, cel ce trebuia

Scanned with OKEN Scanner

să fie socrul poetului, dar îl refuzase, s-a spînzurat, împreună cu fiicele sale, ca şi sculptorul ce-l caricase), ale lui Sofocle din *Oedip la Colona*, ale Sfîntului Vasile cel Mare, colorate exorcistic şi intrate în cărţile de cult, sau, mai recent, *B.* din *Horace* al lui Corneille, ori cele ale lui Victor Hugo contra lui Napoleon al III-lea, după cum în perimetrul literaturii române întîlnim astfel de *B.* la Bolintineanu, în versurile lui Eminescu (vezi *Rugăciunea unui dac*, spre exemplu) şi mai ales la Tudor Arghezi, prin ale cărui *Blesteme* asistăm la potenţarea maximă a acestei atitudini, pînă la nivelul constituirii ei într-o *specie literară* (v.). cu caracteristici individualizatoare. În folclor, unde *B.* are şi înţelesul de vrajă, de afurisire, există o serie de basme şi poveşti ce-şi trag substanţa dintr-o astfel de atitudine, după cum în lirica populară dăm adesea peste versuri de factură imprecatorie la adresa iubiţilor infideli, a reprezentanţilor nedreptăţilor de orice fel, a inechităţii condiţiei umane ca atare. În fond, *B.* este expresia unei nemulţumiri direcţionate justiţiar şi are, sub acest unghi, destule date comune cu *pamfletul* (v.) şi *satira* (v.). **2.** Figură de stil în care se enunţă imperativ dorinţa pedepsirii unei persoane. Sinonim cu imprecaţia, *B.* a cunoscut o perioadă de înflorire în etapa gîndirii magice, pentru a cădea în desuetudine în epoca modernă, cînd totuşi îl folosesc mari poeţi (Baudelaire, T. Arghezi). *G.M.*

BLESTEMAŢI (POEŢII) ≈Traduce termenul, reprezentativ pentru secolul XIX francez, „*les poètes maudits*", care exprima dramaticul conflict existenţial dintre poet şi public, supravieţuirea fizică a poetului fiind dependentă de sensibilitatea mercantilă a deţinătorilor puterii sociale. A fost pus în circulaţie de Verlaine prin culegerea sa de eseuri *Les Poètes maudits* (Poeţii blestemaţi), 1884, consacrate poeţilor, puţin cunoscuţi în timpul lor, pe care-i unea sentimentul propriei superiorităţi şi, în acelaşi timp, un temperament de revoltaţi şi o sensibilitate nouă de iconoclaşti : Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam. O jumătate de secol mai înainte, Alfred de Vigny, în romanul *Stello* (1832), fixează simbolul „poetului blestemat" (cuvîntul îi aparţine lui Vigny) prin exemplul vieţilor lui Gilbert, André Chenier şi Chatterton. Ultimul apare ca personaj central şi în drama cu acelaşi titlu, în care autorul îşi propusese să arate „omul (idealist) sufocat de societatea materialistă, unde calculul avar exploatează fără milă inteligenţa şi munca". Vigny urmăreşte, începînd cu reacţia lui Platon faţă de artişti, ideea filozofică a destinului de poet, invidiat şi urît pentru talentul şi pentru adevărul pe care îl spune prin opera sa, fiind sortit să poarte „une malédiction sur sa vie et une bénédiction sur son nom" (un blestem asupra vieţii şi o binecuvîntare asupra

Scanned with OKEN Scanner

numelui său). Verlaine invoca pe *Stello* în același sens al divorțului etic între societate și poet. Atitudinea de mîndră ironie îndurerată a poeților *B.* a devenit celebră și prin poemul lui Baudelaire, sarcastic intitulat *Bénédiction* (Binecuvîntare), autodefinire a celor a căror „unică noblețe e durerea". În literatura română, poezia lui Al. Macedonski, grefată pe fondul de tradiție autohtonă al revoltei și nemulțumirii sociale, exprimă conștiința fatală a unui destin singular, ce face din el un poet blestemat (v. *Noapte de decembrie*). *A.M.*

BOCET ≈ Cu originea în latinescul *vox*, termenul denumește specia literaturii populare (de obicei în versuri) prin care este deplînsă moartea cuiva. Cunoscut încă din antichitate, obiceiul de a boci (*trenosurile* helenice și *neniile* romane, *B.* vechilor evrei etc.) a fost într-o vreme foarte răspîndit, el dăinuind încă și astăzi într-o parte relativ întinsă a lumii. La noi, *B.* este atestat aproape pe întreg teritoriul țării, existînd indicii că a fost o vreme cînd era practicat peste tot. În timpurile moderne, *B.* a dispărut din unele locuri, odată cu obiceiul respectiv. Clasificarea cea mai obișnuită a acestor producții este făcută în raport cu gradul de rudenie și cu vîrsta celui bocit, cunoscîndu-se astfel *B.* de mamă, de tată, de soție, de soț, de frate, de soră, de flăcău, de fată, de copil, de bărbat, de moș etc. În cadrul acestora s-au produs o serie de noi grupări, cum ar fi *cîntecul bradului* (dezvoltînd alegoria moarte-nuntă), legat de obiceiul păstrat în unele sate transilvănene ca la moartea unui flăcău să se taie un brad de munte, care să-l însoțească pe ultimul drum, apoi *zorile*, *B.* de invocare a zorilor la moartea cuiva (avînd, probabil, la bază o străveche invocație către soare), *cîntecul cel mare* (cum i se zice ultimului *B.* intonat la înmormîntare în Banat). În popor, se mai întîlnesc denumirile de *cîntece de mort* (de la *a se cînta* = a se văita), *jeliri*, *versuri* (unele de certă origine cărturărească), textul lor fiind intonat de bocitoare profesioniste sau de cei apropiați defunctului. De o mare diversitate metaforică, cu străvechi rămășițe din practicile magice și de ritual, atestînd prin unele amănunte credințe străvechi, *B.* (cel mai adesea cîntate și, în unele locuri, acompaniate de melodii executate la instrumente muzicale) sînt expresii ale lirismului, cîteodată estompat prin formele baladești pe care încearcă a le îmbrăca sau prin aspectul de proză ritmată care e întîlnit din loc în loc. Îmbinînd formele versificației libere cu ale celei fixe, el exprimă în ton profund elegiac jalea celor rămași, elogiază faptele defunctului și mai ales încearcă a imagina universul neființei în care a intrat acela. *G.M.*

BOVARISM ≈ Termen creat și pus în circulație de filozoful francez Jules de Gaultier, cu cartea sa *Le Bovarysme* (Bovarismul)

Scanned with OKEN Scanner

din 1902, indicînd tendinţa pe care o are omul de a se crede altul decît este de fapt. Prototipul, din a cărui psihologie derivă conceptul, îl constituie Emma Bovary, eroina romanului *Doamna Bovary* de Gustave Flaubert, mică provincială romanţioasă, cu viaţa trăită într-o permanentă mistificare a realităţii. Ca şi Don Quijote, eroul lui Cervantes, Emma Bovary ajunge prilej de observaţii asupra idealismului, *B.* căpătînd o legitimitate de etichetă filozofică. *D.P.*

BUCOLIC ≈ Termenul provine din fr. *bucolique*, lat. *bucolicus* (cf. gr. *boukolein* „a scoate boii la păscut"). Unul din atributele poeziei pastorale (v. *Arcadic*), amintind de păstorii de vite, pe care elinii îi numeau „bukoloi". În jurul anului 600 î.e.n., Stesihor foloseşte pentru prima oară acest termen. Vergiliu şi-a denumit, el însuşi, cele zece [scene] „pastorale" : *Bucolice*. Astăzi, caracterizarea prin termenul de *B.* a unei creaţii literare nu este străină de o anumită intenţie de a o minimaliza, cuvîntul neavînd însă niciodată un adevărat sens peiorativ. Un anume ton dramatic şi tendinţa de refugiu într-o lume idealizatoare a sentimentelor, proprii bucolismului antic, revin la *trubadurii* (v.) veacului al XIII-lea. Un secol mai tîrziu, subiectivitatea şi maniera *B.* vor fi preluate de Petrarca în cele douăsprezece elegii latine, alcătuind un *Bucolicum carmen* (Cîntec bucolic). Se accentuează, atunci, detaliile alegorice şi se utilizează, ca şi la Vergiliu, chei pentru istoria contemporană poetului, de natură să învăluie cît mai mult mărturia şi să atenueze trăsăturile de ordin realist, vizibile la înaintaşul Teocrit (v. *Idilă*). În ultimii ani ai veacului XV, Jacopo Sannazaro dă capodopera genului : *Arcadia*. Aproape o sută de ani mai tîrziu, acelaşi titlu îl reia poetul englez Sir Philip Sidney. Ca exemplu remarcabil de poezie *B.* trebuie de asemeni menţionată *Galateea* lui Cervantes. Preţiozitatea franceză dă *Astrée* a lui Honoré d'Urfé. *B.* Franţei are vestiţi reprezentanţi, de la Ronsard şi pînă la A. M. Chénier, *Les Bucoliques* (Bucolicele). În opera acestuia din urmă, idealul grec se află în căutarea perfecţiunii formei, prefigurînd, pînă la un punct, *parnasianismul* (v.). În secolul XVIII, s-a bucurat de un succes enorm poemul *B. Daphnis* (1754) de Solomon Gessner. Autorul imită, după versiunea franceză (în bună măsură manieristă şi liberă) a lui Amyot, romanul grec din antichitatea tîrzie *Daphnis şi Chloe*. Goethe este şi el autorul unui poem *B.* : *Alexis şi Dora*, în care îşi găseşc expresia idealurile „naturii". În perioada modernă genul a căzut în desuetudine. Literatura *B.*, prin Gessner şi Florian mai ales — traduşi ori citiţi în original —, a influenţat, în primele decenii ale secolului XIX, o întreagă generaţie de intelectuali români. Situaţia a descris-o

cu umor M. Kogălniceanu în *Iluzii pierdute... Un întâi amor*: „O ! era o poziţie cu totul florenescă, căci după *Telemah*, cartea cea mai plăcută pentru noi era Florian. Păstorii lui îmbrăcaţi în straie de mătasă, cu peruci cu pudră, purtînd iarna şi vara cununi de *rosae centifolia*, vorbind într-o limbă mai corectă decît a filologilor noştri, păstoriţele cu rochie de gază şi de blondă, cu ciubo-ţele de prunelă, cu noduri de cordele cumpărate de la Miculi de pe atunce, povăţuind nişte miei cu o lînă mai delicată decît mătasea, carii mîncau numai livand, rosmarin şi se adăpa numai cu apă de roze şi de *mille fleurs*, îmi părea oamenii cei mai fericiţi de pe lume". Au existat şi încercări de reabilitare a *B.*, care însă renunţă la convenţie. Avem astfel *B.* lui G. Coşbuc, G. Hauptmann, Spitteler etc. *R.H.*

BUF ≈ Termenul provine din it. *buffo* sau din fr. *bouffe* „glumeţ". Denumeşte o varietate a comicului (v. *Comedie*), derivată din genul teatrului italian (şi al operei), în care un personaj anume, *bufon* (v.) arlechin, saltimbanc etc., era menit să stîrnească prompt rîsul, îndeosebi prin pantomima automatismelor şi prin mişcări dezarticulate, de marionetă, bazîndu-se pe contrastul dintre un *subiect* (v.), un *personaj* (v.), o situaţie etc. nobile sau eroice şi stilul familiar, trivial chiar, într-un sens parodic, cel mai adesea exagerat, extravagant, ridicol. Prin condiţia uneori tragică în care este pus bufonul încă din teatrul lui Shakespeare, comicul *B.*, dezvoltat îndeosebi în secolul XVIII, îndreptăţeşte remarca lui Jean Paul Richter, după care comicul nu e în obiect, ci în subiectul contemplator. *M.D.*

BUFON ≈ Termenul provine din fr. *bouffon* „măscărici, personaj al unei farse" şi desemnează : **1.** Persoană cu rol comic la curţile feudale sau regale, menită să stîrnească hazul stăpînului prin glumele şi gesturile sale ; **2.** Personajul dramatic care îndeplineşte acelaşi rol ca şi *B.* real. *B.*, deşi apărut cu mult înainte la curţile imperiale din antichitate — Persia, Egipt, Roma — dar şi în democratica Atenă, şi perpetuat pînă în zilele noastre sub forma măscăriciului de bîlci şi a clovnului, ca personaj literar propriu-zis se conturează abia în teatrul de la începutul *Renaşterii* (v.), ca întruchipare aparent nevinovată a noului spirit sceptic şi negator, pentru a demitiza şi minimaliza îndeosebi lumea miraculoasă, supranaturală, a creştinismului medieval. Curînd, *B.*, ca persoană reală şi ca personaj literar, va ajunge un adevărat simbol al libertăţii umane totale, devenind un nelipsit curtean, uneori mai important decît poeţii, la curtea regilor şi chiar a papilor. Unii dintre ei au intrat în istorie pentru inteligenţa şi spiritul lor — Gonella, Dolcibene, Arlotto (care era preot), Fra Serafino, Jodelet, Tabarin ; alţii, ca Triboulet, au devenit celebri prin opere literare (*Le roi s'amuse* — *Regele petrece* de V. Hugo) sau

Scanned with OKEN Scanner

muzicale (*Rigoletto* de G. Verdi). *B.*, denumit *gracioso* în teatrul spaniol şi *clown* sau *fool* „nebun" în cel englez, cunoaşte, în dramaturgia lui Shakespeare îndeosebi *(Cum vă place, Regele Lear)*, o complexitate de caracter şi o putere de a pătrunde sensurile lumii care-l apropie de personajele tragice. *M.D.*

BURLESC ≈ Termenul provine din fr. *burlesque*, it. *burlesco* (de la *burlare* „a glumi, a-şi bate joc", derivat din *burla* „farsă"). Se spune despre o compoziţie de un comic *buf* (v.), ce merge uneori pînă la vulgaritate şi care derivă din imitarea exagerată, la modul caricatural, a unor acţiuni sau lucruri serioase, din luarea în rîs a celor mai pure frumuseţi şi a personajelor celor mai nobile şi eroice. Stilul *B.* nu trebuie confundat cu stilul eroi-comic, din *Batrachomiomahia* (Lupta şoarecilor cu broaştele) de pildă, acela folosind procedeele fine şi variate ale comicului pentru a depista ridicolul în cadrul eroicului, în timp ce stilul *B.* desfiinţează eroicul şi grandiosul prin reducerea acestora la proporţiile comune, banale, şi prin utilizarea excesivă a glumei groase şi a unui limbaj foarte transparent. Stilul *B.* s-a manifestat în toate artele, dar literatura este aceea care l-a cultivat în mod strălucit şi semnificativ. Cunoscut încă din antichitate — Seneca scrie o istorioară faceţioasă la moartea împăratului Claudiu, *Apokolokyntosis* (Metamorfoza în dovleac) — şi din evul mediu, prin compoziţiile poetice burleşti : cîntecele *goliardice* (v.), *farsele* (v.), *B.* nu se constituie ca expresie literară individuală decît în secolele XVI—XVII, în Italia prin Francesco Berni, cavalerul Marino şi Caporali (o variantă a *B.* este şi poezia *macaronică* (v.), reprezentată de Teofilo Folengo), în Spania prin Quevedo, apoi în Franţa prin Sarrazin şi mai ales prin Scarron cu al său *Virgile travesti* (Vergiliu travestit), care a rămas o operă celebră a genului. Şi mai rezistent şi răspîndit pare să fi fost teatrul *B.*, izvorît din *commedia dell'arte* (v. *Comedie*) italiană, caracterizat prin acelaşi comic exagerat, gen de teatru care a pătruns şi la noi în secolul XIX. Elemente *B.*, de mai mică sau mai mare importanţă, pot fi observate în comediile şi *vodevilurile* (v.) lui Alecsandri (unele cuplete ale Coanei Chiriţa), iar mai tîrziu în spectacolele de revistă, în care bufoneria devine adesea trivială. Stilul *B.* are să cunoască un alt destin în cadrul artei moderne, dînd expresie unei atitudini lucide, intelectual ironice, de mare finete şi rafinament. Noutatea e de semnalat în artele plastice, dar şi în poezie : *dadaism* (v.), *suprarealism* (v.) şi în teatru. Astfel, Jules Laforgue, în volumul *Moralités légendaires* (Moralităţi legendare) — 1887, se opreşte asupra unor legende şi tradiţii, personaje literare şi credinţe religioase, pe care le interpretează la modul capricios fantezist, dizolvîndu-le aureola, idealitatea şi reducîndu-i pe Hamlet, Lohengrin, Salomeea la o banală existenţă cotidiană. Poezia

Scanned with OKEN Scanner

B. trece acum într-o subtilă *parodie* (v.). Satiră incisivă a înrăitului spirit burghez, poltron, megaloman şi sălbatic pînă la absurd este *B.* întruchipat de A. Jarry în celebrul *Ubu Roi* (Ubu rege) — 1888. Aici nu mai e vorba de gluma improvizată şi de expresia trivială, menite să provoace rîsul facil, ci de folosirea unui limbaj incendiar, care ne apare şi azi aproape deconcertant. Urmărindu-şi scopul contestatar, „pentru a-l epata pe burghez", eroii conversează în mod obişnuit grosolan şi licenţios. Literatura de *avangardă* (v). românească ne dezvăluie şi ea un *B.* al *absurdului* (v.), provenind din asocierea automată a unor elemente disparate şi contradictorii, ca la Urmuz : „Într-una din zile, Grummer, fără a anunţa pe Algazy, luă roaba şi porni singur în căutare de cîrpe şi arşice, dar la înapoiere, găsind din întîmplare şi cîteva resturi de poeme, se prefăcu bolnav şi sub plapumă le mîncă singur pe furiş". (*Algazy & Grummer*). *Al.S.*

CADENŢĂ ≈ Termenul, provenit din fr. *cadence*, it. *cadenza*, desemnează succesiunea regulată, repetată, a unor sunete, silabe, cuvinte, perioade, fragmente de frază, bazată pe sistemul fonetic al limbii respective, pusă în evidenţă prin accentuare, intonaţie (înălţimea şi durata sunetelor) sau frecvenţa repetiţiei şi realizînd o armonie cu efect estetic (v. şi *Ritm*, *Rimă*, *Aliteraţie*, *Asonanţă*). Avînd similitudini cu ritmurile din natură sau cu cele din procesul muncii, legată mai apoi de melodie, *C.* a pătruns în literatură, mai ales prin propoziţiile exclamative şi interogative, căpătînd tipare exacte în proza oratorică latină şi trecînd în poezia modernă cu deosebire prin traducerea psalmilor biblici. În literatura modernă, *C.* s-a impus prin folosirea unor procedee asemănătoare celor din psalmi (v. Ossian, Paul Claudel, Alecu Russo), sau a unor figuri retorice şi stilistice generale : *sublinierea*, *unitatea*, *gradarea*, *organizarea armonioasă* etc. (ca în proza unor Bossuet, Chateaubriand, Nietzsche, Puşkin, Emerson, Gogol, Turgheniev, Flaubert, Joyce sau D. Cantemir, Mateiu Caragiale, T. Arghezi ş.a.). *M.D.*

CALAMBUR ≈ Termenul provine din fr. *calembour*. Joc de cuvinte bazat pe omofonia a doi termeni (sau grupuri de termeni) cu sensuri diferite. Deşi foarte frecvent în conversaţie, rămîne un procedeu literar, pentru că speculează ambiguitatea unui context, caracter specific literaturii şi nu comunicării directe, a cărei primă condiţie este inteligibilitatea, precizia. Cuvîntul, ca şi procedeul, a pătruns în literatura noastră în epoca modernă ; M. Kogălniceanu dă un exemplu în „Miscelele" publicate în „Propăşirea" (1844),

Scanned with OKEN Scanner

atribuindu-le „domnului Calamburescu" : „banul este un nume rar" (numerar). *M.An.*

CALENDAR ≈ Termenul provine din lat. lit. *calendarium*, de la *calendae* „prima zi a fiecărei luni" (v. şi etimologia dată pentru *Colind*). În lat. lit., *calendarium* însemna şi „registru de datorii", dar şi „calendar". *C.*, a căror apariţie este semnalată la noi în prima parte a secolului XVIII, au avut un rol deosebit în răspîndirea literaturii. Ele conţineau (alături de date privind desfăşurarea anului sau anilor respectivi, de felurite alte informaţii, învăţături şi curiozităţi) texte literare în proză şi în versuri, pe care le difuzau în mase, contribuind la dezvoltarea gustului pentru literatură şi, întrucîtva, şi la îmbogăţirea şi modernizarea acesteia. Echivalînd oarecum cu *almanahurile*, care n-au însă totdeauna în vedere numai un interval cronologic, riguros delimitat, *C.* au o circulaţie multiseculară în spaţiul european şi în cel extraeuropean, fiind expresia înţelegerii imediate a diferitelor nevoi spirituale ale oamenilor, inclusiv a celor literare. Erau cunoscute de persani, arabi (de la care vine şi termenul de „almanah", format din articolul *al* şi substantivul *manakh*, cu sensul de „prezicere", venit în limba română prin intermediul latinei medievale, unde găsim termenul *almanachus*) etc., fiind, evident, preluate şi diversificate de popoarele mai recente, mai ales după inventarea tiparului, cînd afişarea lor prin lăcaşurile de oficiere a cultului religios devine tot mai rară şi cînd, alături de date cronologice, astronomice, meteorologice, istorice se referă şi le înglobează şi pe cele literare şi artistice. Celebru a rămas almanahul început în 1550 de Michel Nostradamus sau cel diplomatic, statistic şi genealogic de la Gotha, publicat, în franceză şi germană, între 1763 şi 1944, în general nordul european cunoscînd o notabilă răspîndire a acestor publicaţii, dintre care se mai cuvine a fi amintit *Museum-Almanach* al lui Schiller (1769—1800), iar la noi, *Alamnahul de învăţătură şi petrecere* al lui Kogălniceanu. Cărţi populare prin excelenţă, almanahurile şi *C.* cuprind *anecdote* (v.), istorioare, traduceri (multe) din alte literaturi, versuri, proză scurtă, *maxime* (v.), *povestiri* (v.), îndemnuri practice şi etice, felurite produse folclorice, curiozităţi şi glume etc. Ele vizează, cu timpul, un public oarecum specializat pe sexe şi vîrste (copii, femei), ocupaţii (medici, negustori, pescari, scriitori etc.), medii de viaţă mai largi (orăşeni, săteni), preferinţe şi niveluri de cultură, orientări politice (cum a fost, între altele, *Calendarul muncii*, apărut la noi în mai multe serii, între 1907 şi 1937) etc. Aceste tipărituri intenţionează să contribuie la îndrumarea vieţii sociale, sub cele mai felurite aspecte ale ei. Dintre cele mai însemnate sînt de menţionat *C.* editate la Buda de Samuel

Scanned with OKEN Scanner

Micu-Klein, Gheorghe Şincai şi Petru Maior între 1806—1821, ale lui Zaharia Carcalechi, Anton Pann (între ele, *Calendarul lui Bonifatie Setosul* din 1821—1822), Vasile Ţîntilă (autor bucovinean al primelor *C.* de perete şi al unuia „veşnic", apărut la 1814), Gh. Bariţ, Samuel Vulcan, Gh. Asachi, M. Kogălniceanu, D. Bolintineanu, I. L. Caragiale etc., prin care gustul pentru cultură şi literatură din perimetrul românesc a cunoscut unul dintre impulsurile cele mai serioase. *G.M.*

CALOFILIE ≈ Termen savant (de la gr. *kallos* „frumuseţe" şi *philos* „prieten"), desemnînd o atitudine proprie în primul rînd artistului ca iubitor de frumos. Evident, ca noţiune estetică, dealtfel foarte rar folosită, cuvîntul are o accepţie pozitivă. În critica şi publicistica românească a fost încetăţenit sub forma de *calofil*, cu sens peiorativ, de Camil Petrescu, în campaniile sale polemice contra scrisului „frumos", „caligrafic", fără substanţă, dar cu virtuţi formale. Autorul *Tezelor şi antitezelor* înţelege prin *C.* o atitudine pseudoclasică, dogmatică, academistă, deci perimată, opusă conceptului modern de *autenticitate* (v.): „maimuţa calofilă — spune scriitorul — aruncă miezul nucii şi înghite coaja". Spiritul de ordine, al măsurii şi economiei excesive a scrisului, ajustează emoţia şi simplifică psihologiile. De aici, prin contrast, admiraţia lui Camil Petrescu (şi nu numai a lui) pentru romanul proustian, entuziasmul pentru *Amintirile* colonelului Grigore Lăcusteanu etc. Atitudinea antidogmatică şi anticlasicistă e caracteristică tuturor mişcărilor moderne, începînd cu *romantismul* (v.), iar pledoaria pentru autenticitate fusese iniţiată de Stendhal. Prin ideile sale, Camil Petrescu se ralia unei mişcări general europene, anticlasice, foarte puternice mai ales după apariţia lui M. Proust, şi, în acelaşi timp, îşi autentifica din plin apartenenţa la generaţia sa dărîmătoare de falşi idoli. Scriitorul român impune un sens nou — şi acum unicul — termenului calofil, aducîndu-l efectiv în circulaţie. Ulterior, s-a creat, prin opoziţie, *anticalofil*, aplicat de critică în primul rînd lui Camil Petrescu şi scriitorilor care au cultivat sau cultivă autenticitatea, trăirea directă, documentul nemijlocit. *Anticalofil* devine uneori echivalent cu anticlasic, antiacademist, cu *modern* (v.). *Al.S.*

CANTILENĂ ≈ Termenul provine din it. *cantilena*. Cîntec profan, monoton şi melancolic, în opoziţie cu *motetul*, care e un cîntec sacru. La început, li s-a dat denumirea de *C.* micilor poeme lirico-epice, militare şi războinice, care erau totdeauna cîntate şi din care s-a dezvoltat cîntecul epic *(chanson de geste)*. Charlemagne a manifestat o vie predilecţie pentru acest gen de poezie anonimă, scurtă, vie, uşor de memorat, punînd să se alcătuiască chiar o culegere. Cu

Scanned with OKEN Scanner

vremea, *C.* se mărgineşte să dea expresie numai sentimentelor dominate de tristeţe şi melancolie, din ce în ce mai străine de avîntul războinic iniţial. Cea mai cunoscută e *Cantilena Sfintei Eulalia*, un mic poem de 29 de versuri, datînd din anul 881 şi considerat drept cel mai vechi monument poetic al literaturii franceze. În epoca modernă, *C.* va fi redescoperită de către poeţii simboliști (Paul Verlaine), al căror registru tematic se desfăşoară sub semnul tutelar al muzicii, nu o dată melancolică şi monotonă. La noi, un ciclu de *Romanţe şi Cantilene* a scris Cincinat Pavelescu. *Al.S.*

CANŢONĂ ≈ Termenul provine din it. *canzone*. **1.** Cea mai veche formă metrică a liricii în literatura italiană, de origine incertă, provenită, după cît se pare, din poezia trubadurilor provensali, care celebra iubirea cavalerească. Era însoţită de muzică. Dante este primul care înfăţişează regulile *C.*: ea e compusă dintr-un număr indefinit de *stanţe* (v.) (în genere între 5 şi 7), alcătuite dintr-un număr indefinit de versuri *endescasilabice* (v.) sau *septenare* (v.), dispuse variabil şi rimînd între ele. Ultima stanţă poate fi mai scurtă. Principalii autori de *C.* sînt Dante (secolul XIII), Petrarca (secolul XIV), Tasso (secolul XVI) şi Leopardi (secolul XIX). **2.** *Canţoneta* (din it. *canzoneta*, diminutiv de la *canzone*) e un cîntec de provenienţă populară, însoţit de melodie, caracterizat prin scurtimea strofelor şi a versurilor. Ea e cultivată la noi de către primii poeţi ai secolului XIX: Iancu Văcărescu scrie un ciclu de *canţonete*, apoi I. Heliade Rădulescu, V. Alecsandri ş.a. *Al.S.*

CAPODOPERĂ ≈ Termenul provine din it. *capo d'opera*. **1.** Într-un sens comun, indică lucrarea perfectă, culmea creaţiei, în domeniul artei, iar prin extindere, în orice alt domeniu. La origine, în evul mediu, se folosea în limbajul corporaţiilor meşteşugăreşti şi denumea lucrarea capitală pe care trebuia s-o prezinte un meseriaş în faţa juraţilor pentru a primi titlul şi drepturile de meşter. De aici a intrat în terminologia estetică, de unde, acum, se aplică rar şi cu indulgenţă operelor din domenii străine artei. *C.* a fost privită ca o lucrare suverană, ce creează legi pentru altă operă, un model productiv: „Capodopera spiritului este o instituţie de guvernare" (La Bruyère). Dar cum perfecţiunea este un ideal intangibil, *C.* n-ar fi decît o încercare a imposibilului sau, cum spune George Sand, „capodoperele nu sînt niciodată decît nişte tentative norocoase". Uneori termenul e folosit pentru a defini *genul* (v.) în care a excelat o literatură naţională; aşa cum Roma s-a remarcat prin *satiră* (v.), *C.* literară a Franţei ar fi, după Paul Valéry, „proza ei abstractă, care nu-şi află pereche nicăieri". În limbajul comun, prin *C.* se denumesc marile opere ale artei şi literaturii universale, de la *Iliada* şi *Odiseea* pînă la ultimele creaţii devenite clasice. **2.** Termenul primeşte o

semnificaţie specială în estetica lui Mihail Dragomirescu şi se transformă în categoria fundamentală a sistemului său. Teoreticianul integralismului filozofic împarte fenomenele în trei categorii : fizice, psihice şi psihofizice. Din îmbinarea fenomenelor fizice cu cele psihice rezultă fenomenele psihofizice ; acestea nu sînt altceva decît operele de artă, definite ca ,,prelungire a fondului sufletesc în materie''. Aşadar, *C.* formează o a treia realitate de fenomene, alături de realitatea fizică şi psihică. Dar *C.* este singura reprezentantă a frumosului. *C.* ,,cuprinde ca într-un microcosmos toate elementele esenţiale ale sufletului'' : intelectual, afectiv, energetic. Uniunea s-ar produce prin intervenţia elementului mistic. De aceea, structura *C.* devine fundamental inexplicabilă. Ea se constituie ca un prototip, ca o specie din care miile de receptori percep fiecare cîte ceva, fără s-o epuizeze vreodată. Înălţată deasupra condiţiei individuale, *C.* se ridică şi deasupra semnificaţiei istorice. Ea întruchipează sufletul esenţial sau, cum spune în altă lucrare *(Integralismul)*, ,,sinceritatea impersonală'', ,,logica simţirii''. M. Dragomirescu respingea categoric definiţia istorică a operei, elementul biografic sau pe cel al ,,rasei''. Personalitatea artistică şi personalitatea omenească nu se confundă. De aceea esteticianul român ironizează concepţia care se numise pînă la el ştiinţifică, reprezentată de Sainte-Beuve, Taine, Hennequin, Gherea, propunînd, la rîndul lui, o ,,ştiinţă a literaturii'' şi dînd acest titlu lucrării sale fundamentale, apărută într-un volum (1926) şi extinsă la 4 volume în versiunea franceză din 1928—1938. ,,Ştiinţa literaturii'' este ştiinţa capodoperelor; ea începe abia acolo unde istoria încetează. De aceea, are nevoie de o ,,propedeutică'', rol ce-l îndeplineşte estetica. Aceasta întreprinde o acţiune de disociere şi selectare a *C.* din masa lucrărilor obişnuite. Apoi misiunea ei se încheie. Intră acum în funcţie ştiinţa literaturii,care-şi propune o clasificare a *C.*, aşa cum procedează botanica şi zoologia cu speciile naturale. Rezultă un conspect general al literaturii universale, indiferent de epocă şi naţiuni. Teoria *C.* comportă unele corectări de esenţă, dar istoric are merite incontestabile. La începutul secolului nostru, într-o vreme de răspîndire a *impresionismului* (v.) şi a subiectivismului estetic, Mihail Dragomirescu reafirmă cu putere valoarea obiectivă a operei de artă. *M.V.*

CARACTER ≈ Termenul provine din fr. *caractère*, lat. *character*, gr. *kharacter* ,,semn gravat, amprentă''. Ansamblul trăsăturilor morale prin care se defineşte modul de a fi al unui individ. Cu referire la un personaj literar, indică ansamblul de trăsături psihologice esenţiale ale acestuia. Tendinţa de a se face caracterologie în *roman* (v.) sau *teatru* (v.) implică un proces de tipizare în construirea personajelor propuse, o viziune canonică de moralist, concepînd

Scanned with OKEN Scanner

clasificarea faunei umane în sinteze portretistice bine delimitate prin schematismul lor expresiv. Prima operă literară de tipologie caracterologică ne este dată în antichitatea greacă de filozoful Theophrast, cu ale sale *Caractere*, în care găsim reprezentate satiric o serie de structuri morale, de la acelea ale ipocritului, guralivului, bădăranului, pînă la acelea ale avarului, cinicului, vanitosului ș.a.m.d. Traducînd *Caracterele* lui Theophrast în epoca de aur a *clasicismului* (v.) francez, La Bruyère amplifică textul cu un număr considerabil de mici *portrete* (v.) personale, inspirate de „caracterele și moravurile secolului" său, portrete compuse cu o vervă realistă a amănuntului revelator, care le face să rămînă exemplare în materia genului. Trebuie adăugat că în teatrul clasic (din antichitate pînă la Molière, bunăoară, care cultivă deopotrivă comedia de *C.*, sau în romanul realist al secolului XIX (la Balzac în primul rînd), personajele sînt create de obicei pe premise caracterologice, de unde unitatea și coerența identității lor psihologice, ușor clasificabilă tipologic. Depășită substanțial încă de către un vizionar al reacțiilor abisale ca Dostoievski, psihologia caracterologică ajunge să cadă oarecum în desuetudine în secolul nostru, atît în roman, după radicala schimbare de optică adusă de Proust, cît și în teatru, după aceea adusă de Pirandello. *D.P.*

CATACHREZĂ ≈ Termenul provine din fr. *catachrèse*, lat. *catachresis*, gr. *katachresis* „folosire abuzivă", adică dincolo de limitele obișnuitului. *C.* desemna la gramaticii antichității o *metaforă* (v.) în care cuvîntul este folosit „abuziv", dincolo de sensul său strict, precum în versul *Eneidei*, în care se spune că grecii „au clădit" un (imens) cal: „*equum* . . . aedificant !". Ca fenomen lexical de origine metaforică, *C.* constă în folosirea unui termen figurat pentru denumirea unui obiect, din lipsa unui termen propriu: „piciorul muntelui", „povara bătrîneții». *C.* este o metaforă „tocită", gramaticalizată. *C.* ține, în genere, de *hiperbolă* (v.) sau de *oximoron* (v.). O *C.* tipică găsim la Shakespeare: „A lua armele împotriva oceanului de dureri". *R.H.*

CATALECTIC (v. *VERS*).

CATHARSIS ≈ Termenul provine din gr. *katharsis* „purificare". Concept estetic exprimînd purificarea sufletului spectatorilor de orice pasiune, de orice atașament la contingent, prin arta *tragediei* (v.)—ca tensiune spre absolut; formulat pentru întîia oară de Aristotel, în baza unor considerații teoretice mai vechi, pitagoreice și platonice. Pitagoreicii foloseau termenul în înțelesul său medical (în textele hipocratice, *C.* indică operația de eliminare a „umorilor" dăunătoare organismului. *C.* reprezintă deci, medical, o vindecare prin purgare). Ei preconizează tratamentul fiziologic în practicile lor morale și religioase. Se pare că Platon este cel dintîi care aplică termenul la artă.

Scanned with OKEN Scanner

Deşi condamnă artele, totuşi — în unele texte din *Symposion* şi *Phedru* — se referă la valoarea erosului generator de frumuseţe, prin care suferinţa se preschimbă în bucurie a creaţiei. Dar Platon învinuieşte arta tocmai pentru faptul că se întemeiază pe pornirile iraţionale ale sufletului şi că excită în om pasiunile inferioare, asociate cu plăcerea şi durerea. Poezia, şi îndeosebi cea dramatică, făcînd pe om să participe la pasiunile eroilor, stîrneşte în el pofta *(epithimia)* ce nu cunoaşte legea raţională *(nomos)*. Aristotel îşi expune teza ca o replică la condamnarea platoniciană. Prin emoţia pe care o stîrneşte opera dramatică, tragedia sau *comedia* (v.) — se elimină cel puţin o parte din fondul pasional turbulent al omului. Deci, departe de a excita, arta purifică. Textele referitoare la *C.* sînt: „Tragedia... stîrnind mila şi frica săvîrşeşte curăţirea acestor patimi" (*Poetica* 1449 b) şi un pasaj din cartea a V-a a *Politicii*, în care gînditorul arată că unele melodii „purifică" sufletele prin acţiunea pe care o exercită asupra „milostivilor, fricoşilor şi a firilor pasionale îndeobşte...". Aristotel vorbeşte în acelaşi text despre „o uşurare interioară, întovărăşită de plăcere". Funcţia cathartică a tragediei (dar şi a comediei, ori a epopeii) se exercită prin participarea la o acţiune imaginară şi prin echilibrarea sentimentelor. Comentatorii la textul aristotelic au extins problema *C.* Astfel, neoplatonicienii Proclos (în *Comentarii la Statul lui Platon*) şi Iamblichos (în *Despre misteriile egiptenilor*), apoi autorii de *poetici* (v.) din Renaştere, ca şi scriitorii clasici precum Corneille (pentru care *C.* este o „dorinţă de a purga, modera, rectifica şi chiar dezrădăcina în noi pasiunea") ori Milton (în prefaţa piesei *Samson Agonistes*), reiau teza *C.* Lessing (în *Hamburgische Dramaturgie* — Dramaturgia hamburgheză) reduce emoţiile asociate în teoria aristotelică a *C.* la una singură: frica. El înţelege prin *C.* „o transformare a pasiunilor în înclinări virtuoase". Schiller (în *Scrisori asupra educaţiei estetice*) transpune ideea *C.* prin kantianism: frumosul eliberează omul de constrîngerea lumii reale, frumosul mediază între sensibil şi raţional, educă omul, înălţîndu-l din planul sensibil în cel raţional şi eliberîndu-l. Arta purifică sensibilitatea, ajutînd omul să realizeze pura raţionalitate. Schopenhauer recunoaşte şi el forţa cathartică a artei. Numai cunoaşterea intuitivă artistică, separînd omul de contingent, îl face să descopere realitatea ideilor, esenţa numenală a realului. *C.* estetic dobîndeşte la Schopenhauer sensul unui *C.* metafizic: adevărul absolut se poate atinge prin funcţia *cathartică* a artei. Bergson (în *Essai sur les données immédiates de la conscience* — Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei) reia teza *C.*, pe care o interpretează atribuind artei o funcţie hipnotică: „Scopul artei e de a adormi puterile active ale personalităţii noastre şi de a ne conduce la o stare

de docilitate perfectă, fie că realizăm ideea pe care ne-o sugerează, fie că simpatizăm cu sentimentele inspirate". Abatele Bremond se foloseşte de noţiunea de *C.* în teoretizarea „poeziei pure" (*La poésie pure* — Poezia pură şi *Prière et poesie* — Rugăciune şi poezie). Psihanaliştii (îndeosebi Freud) folosesc *C.* ca un argument în explicarea mecanismului sublimării instinctelor, a capacităţii de a transfigura prin expresia artistică datele refulate în inconştient. Benedetto Croce asociază (în *Caracterul de totalitate al expresiei artistice*) teoria aristotelică a *C.* cu teza kantiană a „desprinderii artei de orice interes practic" (*Interesselosigkeit*). Arta înalţă din pasionalitatea imediată la contemplaţia universalului. O exegeză marxistă a *C.* oferă G. Lukács (în *Estetica* X, 2: „Catharsisul, categorie generală a esteticii"). După el, *C.* este „un moment permanent şi însemnat al vieţii sociale...". Ca atare, reflectarea lui nu este doar un motiv al plăsmuirii artistice, ci apare printre puterile formative ale reproducerii estetice a realităţii. Sfera *C.* e mult mai largă decît aceea a tragediei. Exegeze româneşti ale tezei aristotelice propun: D. M. Pippidi (traducător şi comentator al *Poeticii*) şi Raoul Teodorescu (interpretare integralistă în *Aristotel ca teoretician estetic*). După T. Vianu: „Omul care se pregăteşte pentru întîlnirile artei trebuie să opereze în sine acel *Catharsis*, acea purgare a pasiunilor care nu este numai un efect al artei, dar şi o condiţie a ei" (*Estetica*, V, 2). *N.B.*

CATREN ≈ Termenul provine din fr. *quatrain*. Grup de patru versuri, de aceeaşi lungime, cu rimele încrucişate sau de patru versuri de lungimi diferite, cu rimele încrucişate, sau îmbrăţişate. Desemnează un tip de *strofă* (v.), dar uneori se întîmplă să constituie şi un *poem* (v.) în sine, ca în cazul acestui exemplu luat din opera poetică a lui Lucian Blaga: „O fată frumoasă e / lutul ce-şi umple tiparele, / desăvîrşindu-se pe o treaptă unde / poveştile aşteaptă". *D.P.*

CEARTA DINTRE ANTICI ŞI MODERNI (v. *ANTICI ŞI MODERNI*).

CENACLU ≈ Termenul provine din fr. *cénacle*, lat. lit. *cenaculum* şi desemnează reunirea periodică, într-un cerc de lectură, a unui număr de scriitori, de cele mai multe ori legaţi între ei prin colaborarea la aceeaşi revistă. În istoria literaturii europene, prima grupare literară care se investeşte oficial cu titulatura de *C.*, deşi acesta fusese într-un fel prefigurat de *salonul literar* (v.), este aceea constituită în 1823 de colaboratorii de la „La Muse française" (Muza franceză), organ de expansiune al noului curent romantic (Victor Hugo, Alfred de Vigny, Charles Nodier, Alfred de Musset etc.). În viaţa literară de la noi, manifestări ale unei activităţi de *C.* se configurează

spre sfîrșitul secolului trecut, cu ședințele de lectură ale grupării scriitorilor de la „Junimea", care se țineau cu precădere la Titu Maiorescu acasă, mai întîi la Iași și apoi la București. În perioada dintre cele două războaie mondiale, este de menționat *C.* „Sburătorului", cu ședințe avînd loc săptămînal în casa neobositului animator Eugen Lovinescu. În epoca noastră, *C.* funcționează în forme instituționalizate, în cadrul unor asociații profesionale, pe lîngă diverse reviste, case de cultură, în școli și facultăți etc. *D.P.*

CEZURĂ ≈ Provine de la cuvîntul lat. *caesura* „tăiere". Înseamnă pauza care se face în cursul versului după o silabă (în greceşte *tomos*). *C.* după o silabă lungă este masculină, după una scurtă — feminină. În mod riguros, orice interval între două cuvinte este o *C.* Un vers poate avea mai multe *C.*, dar aproape întotdeauna există o *C.* principală, sprijinită de celelalte, care împarte versul în două serii metrice, numite *kola.*: „insignem // pietate virum, /// tot adire labores" (l-a împins pe bărbatul deosebit de pios să tot sufere chinuri), Vergiliu, *Eneida*, I, 10. În *hexametru* (v.) sînt folosite mai ales *C.* pentemimeră (după cinci jumătăți de picior): „Arma virumque cano // Troiae qui primus ab oris" (Cînt armele și pe bărbatul care, primul de pe țărmurile Troiei) — Vergiliu, *Eneida*, și cea heptemimeră (după șapte jumătăți de picior): „Nec potuisse propagando // procudere prolem" (Nici n-au putut să aibă progenitură) — Lucrețiu, *De rerum natura* (Despre natură). Hexametrul modern păstrează regulile *C.* antice: „Nu-l nimeri // dar asupră-i sărind //îl ochi, Diomede" (*Iliada*, V, 17, în traducerea lui G. Murnu). În poezia modernă, *C.* desparte, în general, două *hemistihuri* (v.) egale: „Am cîntat în tinerețe // strămoșeasca vitejie" (V. Alecsandri, *Odă ostașilor români*). În *romantism* (v.) regulile *C.* nu mai sînt respectate nici în versul *alexandrin* (v.), ca de exemplu la Victor Hugo: „Il vit un œil // tout grand ouvert // dans les ténèbres" (În beznă el văzu, un ochi deschis, enorm). *Gh. C.*

CHIASM ≈ Termenul provine din fr. *chiasme*, gr. *chiasmos* „încrucișare". *Ch.* este figura de stil compusă dintr-o dublă *antiteză* (v.), ai cărei termeni se încrucișează după schema AB—BA. Sintagma a doua (BA) repetă aceleași funcții gramaticale cu ale celei dintîi (AB), dar în ordine inversă: „Omul distruge pe alții, dar și pe sine se distruge" (Alexander Pope, *Eseu asupra omului*) (AB: predicat + complement direct — BA — complement direct + predicat); „Că e rău să puie pe Drăgan și pe Stavăr împotrivă cu vorba lor și vorbele lor împotrivă cu ei înșiși ..." (Delavrancea, *Apus de soare*, III, 8); ABC: predicat + complement direct + complement indirect; BAC — complement direct + predicat + complement indirect). *R.H.*

Scanned with OKEN Scanner

CHOREU (v. *TROHEU*).

CHORIAMB ≈ Datorindu-şi numele unei îmbinări aparente între *choreu* (v. (*troheu*) şi *iamb* (v.), *Ch.* este versul antic format din două silabe lungi şi accentuate care încadrează alte două scurte şi neaccentuate –⏑⏑–. Se foloseşte în di— şi trimetri. Picioarele choriambice sînt unul din marile resorturi cantabile ale lirismului greco-latin, prezente în versul *alcaic* (v.), *safic* (v.), *asclepiad* (v.) etc. Klopstock ne oferă, în acest asclepiad al său, două picioare tipic choriambice: „Schön ist, Mutter Natur,/ deiner Erfin / dung Pracht" (Minunată este, maică Natură, splendoarea născocirii tale !). Încă din veacul XVII, poetul englez Andrew Marvell, anticipînd prin sensibilitatea sa *preromantismul* (v.), se simte îndemnat să recurgă la erudiţia sa clasică, pentru formulări patetice în *Ch.* Cei mai izbutiţi *Ch.* din literatura modernă i-a dat prerafaelitul (v. *prerafaelism*) Algernon Charles Swinburne. La noi, Eminescu va combina, cu mare forţă de sugestie, *Ch.* cu *dactilul* (v.): „Sara pe deal,/ bu-ciumul/sună cu/jale" (*Sara pe deal*). *R.H.*

CIMILITURĂ (v. *GHICITOARE*).

CÎNTEC ≈ Termenul provine din lat. *canticum*. **1**. Compoziţie lirică în versuri, însoţită sau nu de melodie. Ex. *C.* noastre populare. *C. bătrînesc*, *C. de dor*, *C. de lume*. **2**. Piesă lirică scrisă pentru a fi cîntată : ex. *Cîntecele* lui Pindar, sau compusă de un autor anonim : ex. *bocetul* (v.), *doina* (v.). **3**. Sub forma *Cînticel comic* (la V. Alecsandri, de ex.) denumeşte un monolog comic, satiric. **4**. Sub forma *cînt*, diviziune a unei *epopei* (v.) sau a unui *poem* (v.) epic mai amplu, ale căror proporţii constrîng autorul la împărţirea lor în subunităţi cu o oarecare autonomie în cadrul întregii opere (*Iliada* şi *Odiseea*, începînd din epoca elenistică, au fost împărţite în cîte 24 asemenea cînturi). I. Budai Deleanu îşi numeşte *cînturile* din *Ţiganiada cîntece*. Avînd sensuri multiple şi un istoric foarte bogat, *C.* a ajuns să se identifice cu însăşi poezia lirică, nu o dată poeţi din cele mai diverse epoci şi curente intitulîndu-şi poemele şi chiar volumele „Cîntece". „Duceţi cîntecele mele şi necazul meu cu ele", va spune O. Goga. Încă din evul mediu, termenul *C.* are un înţeles foarte larg, denumind poemele epice înfăţişînd faptele de vitejie ale unui erou, chiar epopeile (*Chanson de geste*) şi în acelaşi timp poemele scurte formate din cuplete compuse într-un stil distins, pe care le cîntau *truverii* (v.) şi *trubadurii* (v.) în Franţa, începînd din secolul XII, *C.* de dragoste şi de război (*Chanson de croisade*). În Germania, corespondentul *C.* este *liedul* (v.), cu variantele sale *Minnelied* (*C.* de iubire), *Kreuzlied*

(*C.* de cruciadă), *Tagelied* (*C.* al zorilor), *Klagelied* (*C.* de jale) etc., care va fi dezvoltat de romantici. Cu timpul, terminologia se diferenţiază, poezia se detaşează tot mai mult de muzică şi termenul *C.* devine, dacă nu mai limitat, ceva mai precis. *C.*, ca specie lirică, dobîndeşte un caracter mai familiar şi mai popular. Literatura franceză cunoaşte autori de *C.* galante, dar şi de *C.* satirice, licenţioase, bahice. Odată cu revoluţia franceză, la sfîrşitul secolului XVIII şi apoi în secolul XIX, înfloreşte *C.* revoluţionar, patriotic, revendicativ, profetic, optimist şi combativ. Toţi marii romantici scriu *C.* : V. Hugo, A. de Musset, Th. Gautier etc. Dar autorul de *C.* prin excelenţă este Pierre Jean de Béranger. În 1882 se produce o adevărată renaştere a *C.* şi mai ales a *C.* de actualitate, cu poeţii chansonieri care-şi interpretau singuri operele în celebrul cabaret „Chat Noir". Aceeaşi eflorescenţă a *C.* o regăsim în Rusia din preajma Revoluţiei din Octombrie şi apoi în Uniunea Sovietică în timpul războiului de apărare a patriei (M. Isacovski). După 1945 se remarcă la Paris, ca şi în alte părţi ale lumii, cîntăreţii-compozitori (ex. Francis Lemarque, Georges Brassens). Înrudit cu fr. *chanson* şi germ. *Lied* este spaniolul *canción*, avînd acelaşi înţeles, de compoziţie în versuri care se cîntă, dar numind şi textul poetic în exclusivitate, acesta fiind alcătuit în felul *cançonei* (v.) italieneşti, sau avînd caracterul *odei* (v.). În poezia românească, tradiţia *C.* e foarte veche, ea venind din *folclor* (v.), care atestă aproape toate varietăţile de *C.* (*C.* bătrînesc, haiducesc, de nuntă, de jale etc.). Aproape toţi poeţii români, începînd cu Iancu Văcărescu şi continuînd cu A. Pann, Gr. Alexandrescu, I. Heliade Rădulescu, D. Bolintineanu, V. Alecsandri, M. Eminescu, Al. Macedonski, G. Coşbuc, St. O. Iosif, O. Goga şi pînă la Tudor Arghezi, M. Beniuc, Z. Stancu şi cei mai tineri îşi intitulează poeziile *C.* (ex. G. Coşbuc : *Cîntece de vitejie*, O. Goga : *Cîntece fără ţară*, M. Beniuc : *Cîntece de pierzanie*, Şt. Bănulescu : *Cîntece de cîmpie* etc.). *Al.S.*

CLASIC ≈ Termenul provine din fr. *classique*, din lat. *classicus* „cel care aparţine unei clase sociale" *(classis)*. Iniţial se referea la cele cinci clase ale regelui roman Servius Tullius. Cicero îl foloseşte în sens metaforic, afirmînd că Democrit este superior unora din filozofii stoici, pe care oratorul îi consideră în „clasa" a cincea (*Academica*, 2, 73). Prima atestare a sensului atît de larg întrebuinţat în domeniul artei şi literaturii se găseşte la Aulus Gellius (*Noctes Atticae* —Nopţile atice, 19, 8, 15), care, în legătură cu o problemă controversată de gramatică, afirmă că trebuie urmat : „oricare dintre autori sau poeţi, cel puţin dintre cei vechi, adică un scriitor din prima clasă" *(classicus)*. Termenul este utilizat frecvent cu sens literar abia în secolul XVII (Fr. Schlegel). Pînă atunci el apare doar accidental : la Arnobius (*Adversus nationes* — Împotriva păgînilor, 2, 29) ori

la umanistul german Melanchton, care îl caracterizează pe Plutarh drept un *classicus auctor*. În literatura franceză, *C.* este atestat pentru prima oară în 1548, la Thomas Sébillet, *Ars poétique* (Arta poetică); în cea engleză la Pope, *Imitation of Horace* (Imitarea lui Horaţiu). La noi el intră în circulaţie în secolul XIX (G. Bariţ, I. Heliade-Rădulescu). Locul de referinţă al tuturor îl constituie textul lui Aulus Gellius şi este de notat că pînă şi Sainte-Beuve, cînd dezbate problema definiţiei *C.*-ului, parafrazează fragmentul autorului *Nopţilor atice*. **1.** Prin sensul dat de Aulus Gellius termenului *C.* se creează posibilitatea de a denumi în limba latină scriitori şi opere susceptibile de a fi studiate în şcoli şi de a deveni modele literare. În *elenism* (v.) s-au realizat primele liste de autori şi opere exemplare (canoane). Scriitorii selecţionaţi sînt numiţi *enkritoi* (aleşi). Romanii, preluînd ideea canonului literar, folosesc pînă la Aulus Gellius o terminologie complicată, de tipul *in numerum redigere* (a aşeza în rîndul întîi). Pentru antici, prevalent era criteriul gramatical: corectitudinea şi puritatea limbii. În general, scriitorii vechi, bucurîndu-se de un prestigiu deosebit, au fost socotiţi *C.* Astfel, pentru romani, Eschil, Sofocle, Euripide erau autori *C.* Conceptul de vechime este din perspectiva *C.* sinonim cu cel de perfecţiune. În timpul *Renaşterii* (v.), antichitatea greco-latină deţinea primatul în ierarhia valorilor artistice şi, în jurul anului 1800, ea a fost denumită în bloc *C.* Reacţia „modernistilor" faţă de primatul autorilor din epocile mai vechi s-a manifestat întotdeauna, astfel încît celebra *Querelle des Anciens et des Modernes* (v. *Cearta dintre antici şi moderni*) este o permanenţă (de pildă, în secolul I î.e.n., *poetae novi* — poeţii noi — se opuneau orientării literare mai vechi a lui Ennius). Încetarea monopolului absolut al antichităţii greco-romane se observă, în filozofie la R. Bacon, iar în literatură la Thomas Sébillet, care citează ca autori valoroşi, demni de a fi luaţi ca model, pe scriitorii francezi Alain Chartier şi Jean de Meung. **2.** Datorită unei false etimologii, prin *C.* se înţelege, aproximativ din secolul VI e.n., un autor sau o operă studiată în clasă. Această accepţie, stimulată de *umanism* (v.), apare şi în *Dicţionarul universal* al lui Furetière (1690): „clasicul desemnează pe autorii citiţi în clase, în şcoli, care fac mare autoritate", definiţie reluată şi de *Enciclopedia Franceză*. Dacă din punct de vedere lingvistic avem de-a face cu o falsă etimologie, din punct de vedere logic faptul apare normal: autorii *C.* sînt studiaţi în şcoli deoarece ei sînt exemplari. De aceea în repetate rînduri au fost făcute încercări de a stabili adevărate canoane de scriitori care să contribuie la formarea gustului artistic. Pînă şi Voltaire, de pildă, recomanda constituirea unei culegeri din scriitorii *C.* În esenţă, se produce o sinteză logică între planul didactic şi cel artistic. **3.** Sînt consideraţi *C.* scriitorii reprezentativi

Scanned with OKEN Scanner

ai unei literaturi, indiferent de curentele cărora le-au aparţinut. În acest sens, în literatura română *C.* sînt : Eminescu, Creangă, Caragiale, Sadoveanu etc. Prin extensie, momentul culminant al unei literaturi este considerat *C.* (în literatura română, a doua jumătate a secolului XIX). 4. G. Călinescu enunţa în termeni de aforism că „marele scriitor se revelă în ultimă analiză un clasic" *(Sensul clasicismului)*. *C.* are o viziune proprie asupra cosmosului. Aşadar *C.* se defineşte drept o atitudine specifică, opusă celei romantice (v. *Romantism*) sau celei baroce (v. *Baroc*). Adrian Marino, în *Dicţionar de idei literare*, subliniază vocaţia eleată a *C.*, vocaţie pe care G. Călinescu o consideră esenţa *clasicismului* (v.). *C.* este impersonal, raţional, obiectiv şi gîndeşte *more geometrico* (după modelul geometriei). În raport cu cosmosul, *C.* este un *apolinic* (v.). Astfel noţiunea de *C.* depăşeşte graniţele curentelor artistice şi ale epocilor istorice şi, în această perspectivă, se poate vorbi, de pildă, de aspiraţia *C.* a romanticilor, cu alte cuvinte, de aspiraţia către echilibru, ataraxie. Tudor Vianu în *Idealul clasic al omului* subliniază ca o trăsătură specific *C.* dominarea evenimentelor şi realizarea armoniei din situaţii contrare. Din această perspectivă, etichetarea întregii antichităţi greco-latine drept *C.* este abuzivă, căci, în afară de unele perioade ce pot fi considerate *C.*, cum ar fi de exemplu secolul V î.e.n. în Grecia, există epoci în care predomină trăsături mai degrabă romantice sau baroce, cum este, de pildă, elenismul. Ca o consecinţă a acestei concepţii se poate vorbi de o estetică proprie a *C.* : cosmosul fiind etern şi inteligibil, există un frumos universal, inteligibil, sau, în termeni platonici, o idee de frumos. Frumosul *C.* este invariabil, incoruptibil, inalienabil şi, cum este logic, inteligibil şi real, arta *C.* este, în consecinţă, verosimilă, veridică şi logică. Obiectul artei este adevărul, ridicat la rangul de categorie estetică, succedaneu al frumosului (cf. Boileau, *L'Art poétique* — Arta poetică „Rien n'est beau que le vrai" — Nimic nu e frumos, decît adevărul). De aici, postulatul primatului factorului raţional asupra spontaneităţii ; în antiteză cu aspiraţia romantică, poetul este nu un *vates* (profet) ci un *homo faber*. Boileau proclamă imperativul raţiunii în domeniul artistic. În încercarea de a se introduce mai multă logică şi rigoare în artă se elaborează legi (legea celor trei unităţi din clasicismul francez) şi se cere scriitorilor un permanent autocontrol. Astfel, Paul Valéry enunţă următoarea definiţie sintetică : „*Clasic* este scriitorul care poartă în sine un critic, pe care-l asociază în mod intim lucrărilor sale". Speciile literare cultivate cu predilecţie de scriitorii *C.* sînt cele în care tipizarea şi *tipicul* (v.) se reflectă cel mai pregnant : *tragedia* (v.), *portretul* (v.) moral, *dialogul* (v.), *aforismul* (v.), *satira* (v.) etc. Modul de creaţie al *C.* este reluarea şi încercarea de a desăvîrşi teme tratate mai

Scanned with OKEN Scanner

înainte, în efortul de perfecționare a *formei și a conținutului* (v.) și din dorința declarată de a se înscrie într-o altă categorie spirituală. **5**. Trăsăturile enunțate mai sus își au toate originea în antichitate, și mai ales în literatura greacă. Toți *C.* se revendică de la Atena. De aici, folosirea abuzivă în critica și istoria literară a termenului *C.* și a celui de clasicism pentru a caracteriza opere în care se regăsesc influențe antice, fără ca ele să fie înscrise într-o viziune *C.* **6**. Din punct de vedere istoric, numai anumite epoci au fost considerate *C.*, în opoziție cu altele. Se opune de obicei *C.* romanticului. Goethe, de exemplu, spune : „Numesc clasic tot ce e sănătos și romantic tot ce e bolnav". Dar, cum a demonstrat și G. Călinescu, etichetarea unei epoci drept *C.* sau romantică este posibilă numai în planul teoriei. Încercările de periodizare sînt însă permanente. Astfel, Hegel consideră istoria artei drept o succesiune neîntreruptă de artă simbolică, clasică, romantică, rezultată din modificarea succesivă a raporturilor dintre idee și formă. Arta *C.* este momentul echilibrului perfect între idee și formă. La noi ideea este reluată și de E. Lovinescu, care afirmă : „clasic e o noțiune mobilă ce se aplică oricărei formule de artă ajunse la maturitate, adică la suprema sa expresie de echilibru între formă și fond". În general, se consideră că acest echilibru a fost realizat în cîteva epoci istorice : secolul lui Pericle la Atena, secolul lui Augustus la Roma și secolul lui Ludovic al XIV-lea în Franța. *Gh.C.*

CLASICISM ≈ Termenul, provenind din fr. *classicisme*, apare tîrziu, la începutul secolului XIX, denumind o concepție asupra literaturii care aparține vechilor autori, „clasicilor", în opoziție cu noile tendințe romantice. El are mai multe accepții, sensul cel mai curent fiind de doctrină literară cristalizată în secolul XVII în Franța, caracterizată prin teoretizarea imitației raționale a literaturii antichității, potrivit unor reguli deduse din capodoperele acesteia, prin cultivarea subiectelor nobile, monumentale, și a expresiei echilibrate, simple, elegante. Identificat adesea cu însăși antichitatea, *C.* înseamnă în primul rînd formularea unui corp de doctrină pe baza unei literaturi date, închise ; literatura antichității nu poate fi deci considerată ca fiind un „prim clasicism", cum s-a spus adesea, pentru că ea nu are conștiința faptului de a fi propriul său model, deși ea urmează în general principiile *Poeticii* lui Aristotel, pe care o va reactualiza *C.*, și deși se pot distinge, în această literatură, epoci în care precumpănesc unele din ideile scumpe *C.* (de armonie, de echilibru etc.). *C.* nu înseamnă apoi imitarea literaturii antice pur și simplu, ci dimpotrivă, este produsul reacției împotriva imitării haotice a acesteia, pe care au practicat-o poeții francezi ai *Pleiadei* (v.), Ronsard, Du Bellay etc. Stricta codificare a principiilor literaturii, deduse din analiza textelor literare și din Aristotel, avea ca scop tocmai

Scanned with OKEN Scanner

introducerea unui principiu ordonator care lipsea cu desăvîrşire poeţilor din secolul XVI; de aici decurge şi ideea că literatura este în primul rînd un meşteşug care se poate deprinde, nu un „dar" natural, opusă teoriei lui Ronsard, care credea că poezia nu se poate „învăţa" (*Abrégé d'Art poétique* — Breviar de artă poetică, 1565). Prin intermediul ediţiilor şi comentariilor italiene şi olandeze asupra *Poeticii* lui Aristotel (Castelvetro, Heinsius, Scaliger, Vida), poeţii şi teoreticienii francezi de la sfîrşitul secolului XVI şi începutul secolului XVII redescoperă principiile unitare ale poeziei înţelease ca *mimesis* (v.), ca imitaţie a naturii, şi le adoptă în numele ideii de reproducere a unui model şi al structurii raţionale a artei, căci pentru ei Aristotel este „le maître de la raison" (maestrul raţiunii) (La Mesnardière). De la Aristotel provin două din cele trei celebre reguli ale *unităţilor*, cea a *unităţii de timp*, care cere ca acţiunea unei piese să nu depăşească spaţiul a douăzecişipatru de ore, şi cea a *unităţii de acţiune*, care cere ca episoadele să fie strîns legate de acţiune, concurînd în mod necesar la desfăşurarea ei. Cea de-a treia regulă, a *unităţii de loc* (care apare tîrziu, după 1630, prin analogie cu primele două şi subordonîndu-se principiului verosimilităţii), cerea ca teatrul acţiunii, ales ca scenă, să nu fie schimbat în cursul reprezentaţiei sau, cel mult, împingînd raţionalul la absurd, să nu se schimbe decît cu un alt loc aflat la o depărtare teoretic accesibilă în răstimpul celor douăzeci şi patru de ore impuse de unitatea de timp. Însă *C.* dezvoltă şi depăşeşte teoria aristotelică şi în alte puncte, în cel referitor la *verosimil* (v.) de pildă; dacă, după Aristotel, domeniul poeziei este generalul (în timp ce domeniul istoriei este cel al particularului), deci faptul posibil, pentru teoreticienii francezi din secolul XVII acest „posibil" nu este obiect al poeziei decît dacă este şi verosimil („vraisemblable"), căci există şi întîmplări posibile dar neverosimile (Chapelain, *Sentiments de l'Académie sur la tragi-comédie du Cid*, — Sentimentele Academiei asupra tragicomediei *Cidul*, 1638). Al doilea punct ar fi acela al finalităţii artei, care pentru Aristotel era delectarea, „plăcerea" (*Poetica*, 1448 b); urmîndu-l pe Horaţiu, La Mesnardière, Chapelain, Racan, Guez de Balzac, Scudéry văd în primul rînd utilitatea morală a artei, cerînd poetului să adauge plăcutului scopul moral. Formula este sintetizată de P. Mambrun: „Ab artibus ad mores" (Prin arte spre moravuri), în *Dissertatio peripatetica de epico carmine* (Dizertaţie peripatetică despre cîntecul epic), 1652. Chiar Corneille, care crede că principalul scop al poeziei este de a plăcea, consideră că aceasta nu se poate face fără căutarea utilităţii morale (*Discours du poème dramatique* — Discurs despre poemul dramatic, 1660), ceea ce spun dealtfel şi Molière referitor la comedie („datoria comediei este de a îndrepta oamenii distrîndu-i", şi Boileau

(„Adaugă plăcutului pretutindeni solidul şi utilul", în *Art poétique*, IV, 88), şi La Fontaine în *Fabule* („Trebuie să instruieşti şi să placi"). Tot de la Aristotel, dar prin intermediul lui Horaţiu, pleacă şi cunoscuta regulă a aşa-numitelor „bienséances", care le subînţelege, într-un fel, pe toate celelalte; implicînd la început principiul adecvării şi conformitatea caracterelor cu ele însele, această regulă este treptat deformată pînă la a exprima ideea de respectare a convenienţelor. Cea mai generală şi cea mai vagă totodată dintre regulile de bază ale *C.*, ea a fost şi prima supusă ridicolului. Dincolo însă de necesitatea supunerii la reguli, care derivă din raţionalismul său principial, *C.* consacră pentru prima oară în istoria literaturii ideea de revenire, de revalorizare selectivă a unei etape revolute din istoria culturii, constituind în acest fel prima manifestare de valorificare critică a unei experienţe artistice, de o extremă importanţă în dezvoltarea ulterioară a teoriei artei în general. Introducînd apoi în teoria imitaţiei principiul accesibilităţii relative şi al dezvoltării logice a acţiunii, *C.* marchează — cel puţin la începutul său — prima apropiere, conştientă şi explicită, a literaturii de norma contemporană, de înţelegerea tuturor, încercînd să fie „inteligibilă şi femeilor, şi copiilor, chiar cînd vorbesc de lucruri care nu le sînt cunoscute" (Guez de Balzac, 1624). În acest fel, *C.* apare mai puţin ca expresie a gustului aristocratic, cum se crede uneori, el fiind de fapt consecinţa pe plan cultural a efortului de centralizare şi unificare a statului, atestînd reculul feudalismului anarhic şi progresul tendinţelor burgheze. Sub presiunea acestei orientări, care se datorează şi necesităţii fireşti a oricărei literaturi de a fi înţeleasă şi de a circula în rîndurile unui public cît mai larg, stricta disciplină a regulilor (a verosimilităţii, a celor trei unităţi, a genurilor) va fi adesea încălcată; acesta este de fapt principalul izvor al nenumăratelor polemici teoretice (v. şi *Cearta dintre antici şi moderni*) şi arte poetice pe care le va produce tot secolul XVII francez. Subminarea regulilor, şi implicit a doctrinei, începută încă prin dezvoltarea *burlescului* (v.) în sînul literaturii clasice, este completată de dezvoltarea genurilor noi, inexistente sub această formă în antichitate şi deci absente din clasificările lui Aristotel, în primul rînd romanul. La începutul secolului XVIII, teoria *C.* este zdruncinată de abatele Du Bos, care deplasează accentul teoretic de la respectarea regulilor la emoţia, „plăcerea" pe care trebuie să o trezească opera literară prin apelul la sentimente (*Réflexions sur la poésie et la peinture* — Reflecţii asupra poeziei şi a picturii, 1719). Ideile *C.* francez pătrund repede în literaturile învecinate, contribuind la dezvoltarea unui *C.* european prin Alexander Pope, J. Swift, John Dryden (*An Essay on Dramatic Poesie* —Eseu asupra

Scanned with OKEN Scanner

poeziei dramatice, 1668) în Anglia; Martin Opitz (*Buch von der Deutschen Poeterei* — Cartea de poetică germană, 1624), Gottsched (*Versuch einer kritische Dichtkunst*—Încercare asupra unei poetice critice, 1730) în Germania etc. Elemente ale *C.*, în primul rînd ideea utilităţii morale, se continuă pînă în literatura *iluminismului* (v.), întîlnindu-se cu trăsături preromantice şi chiar romantice. Despre un clasicism românesc, în sensul propriu al cuvîntului, nu se poate vorbi, ideea revenirii la normele poetice ale antichităţii apărînd foarte tîrziu, în secolul XIX, şi numai parţial; există însă elemente indirecte, datorate educaţiei şi lecturilor clasice, încă din secolul XVII (la Miron Costin, D. Cantemir, Const. Cantacuzino stolnicul, apoi la Nicolae Costin, Antim Ivireanul, la începutul secolului următor), care se întîlnesc cu tendinţele unui *C.* folcloric, tipologic, nu în sensul retoric al termenului, ci tinzînd tot spre constituirea unui ideal moral şi utilitar al artei. Elementele de poetică existente în gramaticile lui Macarie, iar mai tîrziu Ienăchiţă Văcărescu, I. Piuariu-Molnar (în secolul XVIII) stau şi ele, datorită modelelor, în primul rînd, sub semnul *C.*, iar retoricile de la începutul secolului XIX propagă eclectic normele unui *C.* întemeiat pe exemple şi atitudini nu o dată romantice (S. Marcovici, *Curs de retorică*, 1834). Scriitori din prima jumătate a secolului trecut care au abordat problemele teoretice ale artei propagă şi ei principii clasiciste, plecînd în primul rînd de la ideea modelului şi a posibilităţii deprinderii unei tehnici specifice, G. Bariţ oferind ca modele pe marii scriitori ai tuturor timpurilor (*Scriitorii clasici*, 1838), iar Heliade crezînd că poate „îndrepta" opere ale contemporanilor săi, ca Gr. Alexandrescu şi C. Negruzzi. Fundamentală în orientarea clasicistă a scriitorilor acestei vremi, ca şi a celor de mai tîrziu, este ideea unui ideal moral, principiul unui echilibru egal depărtat de exagerări şi de artificiu, care va fi — după T. Vianu — una din caracteristicile generale ale literaturii noastre. **2.** În sens tipologic, *C.* înseamnă opţiunea artistică pentru forme şi atitudini echilibrate, pentru o expresie directă, transparentă stilistic; în acest sens, se poate vorbi de un *C.* etern, opus unui *romantism* (v.) etern, identificabil în orice literatură şi în orice perioadă istorică (v. şi *Clasic*). *M.An.*

CLIMAX ≈ Termenul provine din fr. *climax*, din gr. *klimax* „scară". **1.** Figură de stil care constă într-o *gradaţie* (v.) ascendentă: „Gonit de toată lumea prin anii mei să trec, / Pîn' ce-oi simţi că ochiu-mi de lacrime e sec, / Că-n orice om din lume un duşman mi se naşte, / C-ajung pe mine însumi a nu mă mai cunoaşte, / Că chinul şi durerea simţirea-mi a-mpietrit-o, / Că pot să-mi blăstăm mama, pe care am iubit-o / Cînd ura cea mai crudă mi s-a părea amor... / Poate-i uita durerea-mi şi voi putea să mor" (Eminescu, *Rugăciunea*

unui dac). **2.** C. e utilizat şi pentru a desemna *punctul culminant* (v.) al unei *acţiuni* (v.) sau *conflict* (v.), de ex.: masacrul boierilor în nuvela *Alexandru Lăpuşneanu* de C. Negruzzi, moartea simulată a lui Despot în *Despot Vodă* de Vasile Alecsandri, pălmuirea şi înjosirea lui Răzvan de către Vidra în *Răzvan şi Vidra* de B. P. Hasdeu. E. A. Poe, în *Principles of Composition* (Principiile compoziţiei), vorbeşte şi de o „strofă climax" a poemului său *Corbul*. În teatrul contemporan, *C.* are uneori efect comic. *A.M.*

CLIŞEU ≈ Termenul provine din fr. *cliché*. Are o circulaţie literară relativ recentă, marcînd (prin referirea la procedeul tipografic şi apoi fotografic de a reproduce în serie o anume imagine) ideea de loc comun, fapt respus, stereotipie. Există chiar *C.* lingvistice („Clar ca bună-ziua", „Cum te văd şi cum mă vezi"), asupra înţelesului şi originii cărora nu se mai întreabă aproape nimeni. **1.** În literatură interesează, pentru o epocă recentă mai ales, *C.* provenite din înţelegerea dogmatică sau superficială a noţiunii de tip, reprezentant etc. Există însă în literatură şi o reacţie aproape continuă atît la *C.* verbal, cît şi la cel tipologic, sesizabilă la noi, spre pildă, încă în teatrul lui Alecsandri, mult mai evidentă la Caragiale şi dusă la extrem de Urmuz, a cărui operă exploatează programatic şabloanele, locurile comune, *C.* **2.** După apariţia lucrării lui E. R. Curtius, *Literatura europeană şi evul mediu latin* (1948), se vorbeşte tot mai mult de *C.* (*topos*, cuvînt folosit la noi încă de Cantemir), cu rol de consolidare şi transmitere a unor *imagini* (v.), *teme* (v.) şi *motive* (v.) de-a lungul vremii (în cazul în speţă, valori ale antichităţii transmise literaturilor europene moderne prin intermediul medievalităţii latine). Tot astfel, în *folclor* (v.) s-au putut observa serii şi şabloane, reluări de teme şi imagini, G. Călinescu urmărind chiar, în *Estetica basmului*, chipul în care, cu minime variaţiuni, circulă asemenea *C.* prin diverse *basme* (v.) româneşti şi străine. *G.M.*

COD ≈ Provenind din fr. *code*, lat. *codex*, termenul e folosit în teoria informaţiei şi în estetica informaţională cu sensul de sistem de simboluri (semnale sau *semne* (v.) convenţionale), care permit reprezentarea şi implicit transmiterea unei informaţii. Într-un sens mai restrîns, prin *C.* se desemnează şi ansamblul de reguli care permit schimbarea sistemului de simboluri, fără a modifica informaţia pe care acesta o exprimă. Toţi esteticienii şi stilisticienii contemporani deosebesc *C.* de mesaj, primul nepresupunînd existenţa necesară a unei semnificaţii. Limbajul, după Tzvetan Todorov şi Oswald Ducrot (*Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* — Dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului) se caracterizează prin: 1) aspectul lui sistematic; 2) cînd se realizează ca limbaj verbal, presupune

Scanned with OKEN Scanner

existenţa unei semnificaţii; 3) limbajul verbal este singurul care are anume proprietăţi specifice: poate fi folosit pentru a se vorbi chiar despre cuvintele care îl constituie; pe baza lui se pot construi fraze care refuză atît *denotaţia* (v.), cît şi reprezentarea (neadevăruri logice, perifraze); aici se pot folosi cuvintele în sensuri necunoscute în prealabil comunităţii lingvistice. Cînd sînt prezente condiţiile nr. 1 şi 2, se poate vorbi de un *sistem de semne*, cînd e prezentă numai prima condiţie se vorbeşte de *C.* În consecinţă, *C.* poate fi definit şi ca un sistem de constrîngeri. Muzica e un *C.*: toate elementele unei compoziţii (înălţime, intensitate, timbru etc.) sînt în relaţie între ele, dar ele nu semnifică. Majoritatea sistemelor semnificative înconjurătoare sînt mixte: ele sînt concomitent *C.*, sisteme de semne şi sisteme simbolice. *C.* unei limbi include o gramatică normată în planul concret al folosirii „corecte", „proprii", a cuvintelor şi totodată un sistem al convenţiilor şi al figurilor, poate chiar al devierilor, pe baza căruia individul se defineşte în cadrul unui tip de tradiţie literară, al unei culturi etc. Literatura ilustrează impunerea unui al doilea *C.* asupra limbajului (de ex. constrîngerile formale ale poeziei). Cercetătorii contemporani definesc stilul ca o proprietate a mesajului; el apare doar în măsura în care acesta e codificat. Acolo unde nu există decît un singur *C.*, a cărui gramatică e imperativă şi exhaustivă (ca în cazul alfabetului Morse), nu există stil. Condiţia oricărui stil este pluralitatea *C.* Această pluralitate apare „acolo unde codul de bază nu guvernează decît o parte din substanţa căreia îi dă formă" (G. Granger, *Essai sur la philosophie du style* — Eseu asupra filozofiei stilului). Elementele din afara *C.* sînt organizate „fie în sisteme aprioriorice, care se impun limbii, precum constrîngerile metrice sau cele care definesc genurile, fie în sisteme libere [...] lizibile *a posteriori* în mesaj" (*ibidem*). În acelaşi sens, se vorbeşte de un *C.* supraindividual, al unei epoci de exemplu. Exagerările ce se pot ivi în considerarea literaturii în funcţie de *C.* şi mesaj sînt fie a o socoti „un mesaj lipsit de cod", fie „un cod fără mesaj". G. Genette defineşte abordarea structuralistă a literaturii drept „momentul precis în care mesajul se regăseşte în cod". *R.S.*

CODAJ ≈ Termenul, provenind din fr. *codage*, apare şi sub forma *codificare*, socotită improprie de dicţionarele normative ale limbii române. El desemnează în general operaţia de transformare a unui mesaj într-un şir de semnale susceptibile de a fi transmise printr-un mijloc de comunicare. În teoria informaţiei, prin *C.* se denumeşte traducerea unui mesaj într-un limbaj particular adaptat unui canal de transmisie pentru a spori randamentul informativ al acestuia (Abraham Moles, *Théorie de l'information et perception esthé-*

Scanned with OKEN Scanner

tique — Teoria informației și percepția estetică). *C.* este un act realizat de transmițătorul informației, lui îi corespunde, la receptor, actul de *decodaj* (sau *decodificare*), prin care cel ce primește mesajul îl readaptează la percepția individuală, urmînd în sens invers aceleași reguli care au guvernat constituirea mesajului. Schema transmiterii informației, după A. Moles, e următoarea: individ transmițător — *C.* — transmițător — receptor — decodaj — individ receptor. Informația reală transmisă va depinde de cunoștințele comune ale transmițătorului și ale receptorului, de matricea socio-culturală căreia cei doi îi aparțin. Orice operă literară este un mesaj, purtătoare a unei cantități de informație căreia i s-au aplicat anumite reguli de *C.*, pentru a fi transmisă. Ca formă de exprimare verbală, opera literară se conformează de obicei la două tipuri de *coduri* (v.), deci la două *C.*: la codul limbii, care face mesajul inteligibil, și la un cod literar particular, definit prin anume restricții estetice sau formale. Cei mai mulți stilisticieni contemporani definesc *stilurile* (v.) limbii ca sisteme de coduri, ca niveluri de codificare a limbii. I. Lotman (în studiul *Problema semnificațiilor în sistemele modelatoare secunde*) s-a ocupat de regulile trecerii unui sistem de *C.* în altul, operație numită *recodificare*. Un semn lingvistic nu poate dobîndi semnificație decît dacă este inclus într-un lanț de semne: „semnificația se dezvăluie numai atunci cînd dispunem de cel puțin două lanțuri-structuri diferite și de posibilitatea de a transforma unul din aceste sisteme de *C.* într-altul. În termeni uzuali, unul din ele poate fi definit ca plan al expresiei, iar celălalt, ca plan al conținutului. În momentul recodificării, între anumite perechi de elemente, diferite prin natura lor, se vor stabili corespondențe și e de menționat că un anume element va fi perceput în cadrul sistemului său drept echivalent cu un altul în cadrul sistemului acestuia. O astfel de intersectare a două lanțuri de structuri într-un anume punct biunivoc comun o vom numi semn; al doilea lanț — cel cu care se stabilește corespondența — va apărea cu rol de conținut, iar primul — ca expresie. Prin urmare, problema conținutului este întotdeauna o problemă a recodificării" (trad. Tatiana Medvedev, în vol. *Poetică și stilistică*, București, 1972). *R.S.*

COLIND ≈ Termenul provine din v.sl. *kolenda*. Amintind de *kalendele* romanilor *(festum kalendarum)*, unde desemna un obicei asemănător colindatului, *C.* denumește o foarte răspîndită specie a literaturii populare, căreia i se subsumează străvechi cîntece de urare și binecuvîntare, unele cu cert caracter magic-simpatetic, pe care le rostesc cu prilejul sărbătorilor (îndeosebi al celor de iarnă), copiii și tinerii, mergînd din casă în casă și primind felurite recompense, denumite în unele locuri „colindețe". Laice și religioase (adesea cu surprinzătoare infiltrații mitologice și păgîne) sau îmbinînd cele două

Scanned with OKEN Scanner

moduri, *C.* sînt un mijloc de a slăvi, direct sau alegoric, viaţa omului, cu îndeletnicirile şi gospodăria lui, moralizînd, prin apel la fantasticul laic sau la scene din mitologia creştină, şi îndemnînd la cumpătare, bunăcuviinţă şi generozitate. Sînt sesizabile în *C.* infiltraţii din *basm* (v.), din *balada* (v.) fantastică etc., specia avînd, în afara unor formule introductive şi finale relativ fixe şi a unor şabloane elastice, o structură destul de labilă şi permeabilă. *C.* pot fi divizate în cosmogonice, vînătoreşti, agrare, păstoreşti, pescăreşti, de doliu chiar ş.a.m.d. După vîrsta celor ce le rostesc (cîntă), sînt cunoscute *C.* de copii (cel mai des simple urări) şi ale cetei de flăcăi (în mod frecvent aceştia le cîntă, mai ales în zona transilvană a ţării), ultimele caracterizate şi prin aceea că fiecăruia dintre cei colindaţi i se urează sau i se cîntă în consonanţă cu individualitatea lui şi nu i se fac urări generale, cum se întîmplă de obicei în primele. În unele locuri, colindătorii se acompaniază de felurite instrumente muzicale. Unele dintre *C.* au caracter satiric la adresa celor ce refuză să li se colinde. *C.* se concretizează astfel ca imemorială specie folclorică, cu minime infiltraţii în literatura cultă, dar destul de permeabilă la elementele cărturăreşti. *G.M.*

COMEDIE ≈ Termenul provine din fr. *comédie*, lat. *comoedia*. Specie a genului dramatic în care sînt înfăţişate *personaje* (v.), *caractere* (v.), moravuri sociale etc. într-un chip care să stîrnească rîsul, avînd totdeauna un sfîrşit fericit, spre deosebire de *tragedie* (v.), şi, deseori, şi un sens moralizator — „castigat ridendo mores" (rîzînd îndreaptă moravurile). Prin conţinut şi prin modul de rezolvare a conflictului, *C.* se subsumează *comicului* (din fr. *comique*, lat. *comicus*, gr. *kómikos*), categorie estetică fundamentală, care denumeşte una dintre atitudinile esenţiale ale spiritului uman în faţa vieţii şi a artei, avîndu-şi sursa în dezvoltarea unui *contrast* (v.) sancţionat printr-o gamă largă de reacţii morale, de la compasiune la dispreţ, şi provocînd o participare afectivă specifică, de la zîmbet la rîsul cu hohote. Opus tragicului, comicul este cealaltă extremă a reacţiei specific umane în faţa realităţii, căreia i s-au încercat, de-a lungul timpului, variate interpretări explicative, fără ca vreuna să întrunească adeziunea unanimă, pentru marea diversitate de nuanţe pe care o comportă. Astfel, Aristotel atribuie comicul „oamenilor cu o morală inferioară", lipsiţi de curaj şi fermitate în a înfrunta viaţa după principii înalte, ca şi de puterea de a-i îndura solitar şi mîndru loviturile. Boileau, în lumina teoriei sale despre puritatea „caracterelor", disociază net comicul de orice „culoare" tragică. Concepînd cele două noţiuni estetice fundamentale — tragicul şi comicul — într-un raport dialectic, Hegel îl explică pe cel din urmă prin „preponderenţa imaginii asupra ideii": comicul, spune el, se întemeiază pe neconcordanţa dintre

scopul și mijloacele acțiunii, asigurînd întotdeauna conservarea individualității, a subiectivității celor implicați în ea. Situația de contrast, sursa principală a comicului, este interpretată de K. Marx într-un sens mai accentuat social, atunci cînd se referă la raportul dintre prezent și trecut, un trecut perimat și ireversibil: „Ultima fază a unei forme a istoriei universale este *comedia* ei. Zeii Eladei, răniți de moarte, în chip tragic, în *Prometeul înlănțuit* al lui Eschil, au trebuit să moară încă o dată, în chip comic, în dialogurile lui Lucian. De ce se petrec astfel lucrurile în istorie? Pentru ca omenirea să se despartă *cu voioșie* de trecutul ei" (K. Marx, *Contribuții la critica filozofiei hegeliene a dreptului. Introducere*). Mai tîrziu, H. Bergson, în eseul său *Le Rire* (Rîsul), sintetizează natura comicului în cunoscuta formulă: „du mécanique plaqué sur du vivant" (ceea ce este mecanic suprapus pe ceea ce este viu), delimitarea spectatorului față de obiectul ridiculizat presupunînd „insensibilitatea, cruzimea care însoțesc rîsul", ca și o anume detașare obiectivă, superioară, a inteligenței care sesizează adevărul sub aparența falsă. Spre deosebire de tragic, unilateral în soluțiile lui, comicul comportă o mare diversitate de sancțiuni morale și, implicit, o variată gamă de nuanțe: *comic bonom*, înțelegător, de compasiune; *comic spiritual*, aprobator și uneori pur intelectual (glume abstracte, *calambururi* (v.); *comic buf*, stîrnind rîsul spontan mai ales prin pantomima automatismelor, ineditul reacțiilor etc. (v. *Buf*); *comic burlesc* (v. *Burlesc*), caricînd familiar eroicul (cf. Scarron, *Romanul comic*); *eroi-comicul* (opusul burlescului), tratînd la modul eroic, epopeic, întîmplări și personaje derizorii, comice (cf. I. Budai-Deleanu, *Țiganiada*); *comicul tragic* sau *tragicomicul*, implicînd sensuri tragice sub aparențe comice (v. *Tragicomedie*); *comic grotesc*, de *farsă* (v.), cu o nuanță de compătimire pentru tragismul involuntar și inconștient și pentru personajele ridicole; *comicul ironic*, prin care se exprimă opusul celor gîndite, presupunînd un amestec de pesimism și optimism, oscilare între respect și batjocură, posibil a fi aplicat prin generalitate chiar asupra subiectului (autoironia); *comicul umoristic*, înțelegător, compasiv, recompensînd moral o valoare ascunsă sub aparențe umile, stîngace etc.; *comicul zeflemitor*, care pedepsește prin înțepături critice ce pot lua uneori forme de batjocură; *comicul satiric*, care neagă detașat și net (v. *Satiră*); *comicul sarcastic*, descalificant și distrugător; *comicul sardonic*, disprețuitor pînă la ură etc. În diverse etape istorice, în *C.* își găsesc concretizarea unele sau altele dintre aceste forme și nuanțe ale comicului. Născută, după Aristotel (*Poetica*, IV), din *imnurile* (v.) falice în cinstea lui Dionysos, la dorieni, în Peloponez, la Megara, cu Susarion, *C.* trece în Atica și mai ales

Scanned with OKEN Scanner

în Sicilia, unde Epicharm îi dă o mare strălucire. Ea se dezvoltă cu adevărat la Atena, cunoscînd trei etape distincte : *C. veche*, începînd aproximativ în anul 480 î.e.n. (Chionides, Crates, Cratinos, Eupolis, Aristofan) cînd utilizează numele reale ale unor cetăţeni atenieni, fiind violentă şi grosolană ; *C. medie*, suprimînd elementul liric care era *corul* (v.), cuprinde uneori şi subiecte mitologice, fără ca numele personajelor să mai fie cele de stare civilă (Alexis) ; *C. nouă*, sub Alexandru Macedon şi urmaşii lui (prin Menandru, Philemon, Diphil), foloseşte personaje imaginare, tinzînd spre subtilitatea surprinderii unor moravuri, tipuri şi caractere contemporane (fiul risipitor, curtezana, sclava, parazitul etc.). Romanii (Plaut, Terenţiu ş.a.) vor imita *C.* nouă greacă, în *comedia palliata* (comedie cu subiect grec), încercînd şi o localizare a subiectelor şi a personajelor în *comedia togata* (comedie cu subiect latin). În evul mediu, *C.* nu mai este decît o imitaţie, mai palidă sau mai reuşită, a diverselor *C.* antice, îndeosebi ale lui Plaut şi Terenţiu, sau ia o formă succintă în cadrul unor *farse* (v.), *moralităţi* (v.) etc., în totalitatea lor necomice. Originalitatea *C.* va renaşte abia prin verva cam licenţioasă a unui Aretino, prin personalitatea unui Machiavelli *(Mătrăguna)* — în Italia ; prin inspiraţia populară din farsele unui Castillejos, prin seriozitatea tratării temelor unor Lope de Rueda şi Juan de la Cueva — în Spania ; prin fantezia acţiunii teatrale a unor Rotrou, Scarron, Cyrano de Bergerac — în Franţa ; prin ruperea oricăror canoane, prin universalitatea lui Shakespeare şi Ben Jonson — în Anglia ; prin puterea creatoare, bazată pe umorul popular, a unui Hans Sachs — în Germania. În secolul XVI, în Italia, cunoaşte un mare succes *commedia dell'arte*, gen de teatru provenit din *C.* populară italiană şi dialectală a unor G.B. della Porta, Strascino, Ruzzante, Calmo ş.a., care cultivă mult improvizaţia actorului întruchipînd un tip uman distinct (bătrînul îndrăgostit, servitorul isteţ, pupila naivă etc., cu nume consacrate : Pantalone, Arlechino, Pulcinela etc.), pe schema unei acţiuni prestabilite (ca un *scenariu*). Continuată în alt fel de piesele fanteziste ale lui Carlo Gozzi, susţinută de numeroşi autori, *commedia dell'arte* va fi umbrită abia de personalitatea lui Carlo Goldoni, care va reuşi să reinstaureze autoritatea textului scris. În perioada *clasicismului* (v.) francez, *C.* a fost desăvîrşită de Molière, care a depăşit situaţia-farsă, prin subtila critică de moravuri şi, mai ales, prin realizarea unor caractere general umane (avarul, mizantropol etc.). În secolul XVII, *C.* denumeşte în Franţa orice piesă de teatru, spectacol şi chiar teatrul în întregimea sa (Comedia franceză), de unde şi denumirea de *comedian* dată actorului în general (cf. Diderot, *Paradoxe sur le comédien* — Paradox despre actor). *Romantismul* (v.), care pretinde desfiinţarea graniţelor dintre

Scanned with OKEN Scanner

genuri (v.) şi amestecul sentimentelor şi al atitudinilor estetice, va contopi *C.* cu tragedia în *dramă* (v.), numind toate operele dramatice *piese* (V. Hugo, Al. Dumas-fiul, E. Augier, V. Sardou ş.a.). Epoca modernă încearcă o nouă combinaţie între *C.* şi tragedie, înfăţişînd viaţa sub aspectul comic, dar avînd un substrat şi un sens profund tragic (E. Ionesco ş.a.). În milenara sa istorie, *C.* cunoaşte o multitudine de subspecii. *C. de caracter*, în care accentul cade asupra tipologiei înfăţişate şi asupra caracterului reprezentativ al unui personaj (*Avarul* de Molière, *Hagi Tudose* de B. Şt. Delavrancea); *C. de moravuri*, care surprinde modul de viaţă, moravurile unei epoci (*Ce înseamnă să fii Onest* de G. B. Shaw; *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale); *C. de situaţie* (de intrigă), în care interesul se concentrează asupra răsturnării de situaţii în acţiunea comică şi care foloseşte din plin o serie de motive şi procedee comice precum *qui pro quo*-ul (v.), păcălitorul păcălit, lumea pe dos etc. (*Cei doi tineri din Verona* sau *Comedia erorilor* de Shakespeare, *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale). Clasificată nu din punctul de vedere al structurii interne, ca mai sus, ci în funcţie de realizările ei istorice, *C.* poate fi : *de capă şi spadă* (o parte din *C.* lui Lope de Vega, în secolele XVI—XVII), *lacrimogenă* (cu elemente sentimentale şi patetice, produs al secolului XVIII), *pastorală* (v. *Arcadic*). Forme ale *C.* sînt şi : *feeria* (v.), *vodevilul* (v.), *farsa*, *scheciul*. În literatura română, *C.* apare întîi sub formă de farsă şi vodevil, cultivate de trupele unor Matei Millo, Costache Caragiali ş.a.; se dezvoltă apoi *C.* de limbaj, împletită cu cea de moravuri (*Franţuzitele de* C. Facca, *Orthonerozia sau Trei Crai de la Răsărit* de B. P. Hasdeu), ca, odată cu V. Alecsandri, care sintetizează întreaga evoluţie a *C.* româneşti de la „cînticéle comice" şi vodeviluri la *C.* de moravuri şi de caracter (ciclul „Chiriţelor"), să se deschidă calea marilor producţii dramatice naţionale. I. L. Caragiale *(Conu Leonida faţă cu reacţiunea*, *O noapte furtunoasă*, *O scrisoare pierdută)* realizează în chip desăvîrşit toate formele *C.* Alţi autori români care au scris *C.* notabile sînt : M. Sorbul *(Patima roşie — C.* tragică*)*, Victor Eftimiu *(Omul care a văzut moartea — C.* de factură pirandelliană), Victor Ion Popa, G. M. -Zamfirescu, G. Ciprian, Tudor Muşatescu, Mihail Sebastian, Aurel Baranga, Teodor Mazilu. *M.D.*

COMIC (v. *COMEDIE*).

COMMEDIA DELL'ARTE (v. *COMEDIE*).

COMPARATISM ≈ Termen provenind din fr. *comparatisme*, derivat de la *comparer* „a compara". Într-o definiţie clasică, *C.* este o „ramură a istoriei literare" care studiază „relaţiile spirituale internaţionale, raporturile de fapt existente între [...] operele, inspiraţiile, chiar vieţile unor scriitori aparţinînd mai multor lite-

raturi'' (J.-M. Carré). Punctul de vedere canonic al direcției tradiționale consideră transformările aduse de autori sau națiuni împrumuturilor, ignorînd programatic valoarea estetică, spre a o discerne doar pe cea istorică (Paul van Tieghem). Într-un sens larg, *C.* e un reflex instinctiv al criticii literare din totdeauna, căci nu este de conceput judecata valorică în afara unui sistem de criterii dedus din încadrarea operei în serii geografice și temporale : *Istoria literaturii române* a lui G. Călinescu, de pildă, abundă în referiri la spațiul cultural european. Însă *C.* are un obiect propriu, constituit de relațiile între literaturi cu expresii lingvistice diferite, cercetate cu scopul de a releva nu specificitatea etnică — cum procedează istoriile literare naționale —, ci aspectele generale, comune. Ca disciplină specială, *C.* s-a format la finele secolului XIX, urmînd linia scientistă și istorică a pozitivismului — pe de o parte, și tendința internaționalistă, caracteristică epocii — de cealaltă (Goethe inventase termenul *Weltliteratur* — literatură universală, în 1827; din altă perspectivă, Marx ajunge la același concept). Manifestări comparatiste *avant la lettre* s-au produs în toată istoria culturii : anticii așezau în paralelă autori greci și romani, gen de compoziție care s-a practicat de către clasicizanți pînă în secolele XVII — XVIII (v. *Paralelism*, 2); în secolul XVI, filologul M. A. Muret comenta poemele lui Ronsard prin raportarea la textele greco-latine sau italiene de unde acela pornise, căci în viziunea clasicului originalitatea constă în organizarea și transpunerea lingvistică a unor teme date (Horațiu se lăuda de a fi adus „poezia eoliană la ritmuri italice'' — *Ode*, 3,30, 13 — 14, și Eminescu voia „să frîngă-n vers adonic limba lui ca și Horațiu'' — *Scrisoarea V*). În secolul XVIII, Montesquieu imagina un sistem comparatist al metricii generale, distingînd limbi care cer un ritm iambico-anapestic și altele cărora le-ar conveni ritmul trohaico-dactilic; Voltaire, într-un *Eseu asupra poeziei epice*, izolează elementele fixe, obligatorii, ale epocii de cele labile, variind în timp și spațiu. Spiritul cartezian, avid de scheme universale deduse logic, al veacului luminist, anticipează principiile comparatiste cele mai noi. Romanticii, dimpotrivă, exaltă culoarea, caracteristicul: sedusă de ideile lui Herder, d-na de Staël teoretizează diferența structurală dintre geniul etnic nordic — romantic, și cel mediteranean — clasic *(Despre Germania)*; Taine aplică sistematic metoda, sporindu-i rigoarea. Deschiderea spre particular a romanticilor este incompatibilă cu *C.* propriu-zis, însă patosul pentru fenomen stimulează curiozitatea științifică, încît ideea comparației vine firesc, invadînd egal cîmpul disciplinelor de observație ori pe cele speculative : Cuvier fundează anatomia comparată (1800), Blainville — fiziologia, Toussaint — mitologia (1802), germanii Bopp și Diez gramatica comparată

Scanned with OKEN Scanner

(Ch. de Villers compune chiar o *Erotică comparată*, 1806). De aici se extinde asupra artelor : Schlegel compară *Fedra* lui Racine cu cea a lui Euripide (1807), Sobry ţine un *Curs de pictură şi literatură comparată* (1810), Noël şi Laplace — unul de istorie comparată a literaturilor (1816), urmaţi de Villemain (1827 — 1828), J.-J. Ampère, Ph. Chasles, E. Quinet. *C.* este în atmosferă : în 1836, un Gobert-Alvin tipăreşte comentarii analitice asupra unor texte extrase din antici (Homer, Vergiliu, Tacit) şi moderni (Camoëns, La Fontaine, M-me de Sévigné, Bossuet, La Harpe) sub titlul *Etudes de littérature comparée* (Studii de literatură comparată). Cuvîntul pare a fi fost impus definitiv sub această formă de Sainte-Beuve, prin 1868. Se înfiinţează catedre de literatură comparată, în cadrul celor de literaturi neolatine (*C.* s-a constituit şi a rămas ca disciplină a universitarilor) : Napoli — 1861 (de Sanctis), Torino — 1876 (A. Graf), Geneva (Ed. Rod), Lyon — 1896 (J. Texte), New York — 1899 (I. Babbitt). Criticul danez G. Brandes publică o panoramă a literaturii contemporane, *Marile curente ale literaturilor europene din secolul XIX* (1872—1884), intrată în atenţia lumii savante prin traducerea germană. Obiectivul fundamental al *C.* fiind istoria universală a literaturilor, anul 1886, cînd englezul M. Posnett întreprinde prima sinteză asupra evoluţiei literare universale, considerată dintr-un unghi sociologic (*Comparative Literature* — Literatura comparată), este o dată-cheie ; însă nici Posnett, nici încercările ulterioare, de la Fr. Loliée (*Histoire des littératures comparées* — Istoria literaturilor comparate, 1906), pînă la Enciclopedia Pleiadei, sub direcţia lui R. Queneau (1956), n-au depăşit juxtapunerea istoriilor literare naţionale. Apar reviste specializate : întîia e „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte" — Revista pentru istoria literară comparată (Berlin, 1888—1910), condusă de Max Kock (cercetări mai noi stabilesc precedenţa publicaţiei poliglote „Acta comparationis litterarum universarum", scoasă la Cluj de Hugo Meltzl de Lomnitz între 1877—1888) ; în SUA, „Journal of Comparative Literature" — Revista de literatură comparată (1903, cu scurtă continuitate) ; în Franţa, din 1921 fără întrerupere, „Revue de littérature comparée" — Revista de literatură comparată, fundată de F. Baldensperger şi P. Hazard, dirijată apoi de J. M. Carré şi M. Bataillon. Reviste de *C.* se editează acum în limbile arabă, bengali, polonă, japoneză etc. (la noi se publică periodicele „Studii de literatură universală" — din 1956, şi „Syntesis" — primul număr, 1974). În 1954, la Oxford, s-a înfiinţat *Asociaţia internaţională de literatură compîrată*, care organizează la fiecare trei ani congrese (în ultimii ani, România e reprezentată de un comitet naţional). Bibliografia *C.* este astăzi uriaşă şi dificil de urmărit, din cauza imposibilităţii poliglotismului

Scanned with OKEN Scanner

absolut. Întîia sumă bibliografică, alcătuită de L.-P. Betz în 1897, înregistra deja 2000 de titluri, care ajung 6000, prin completările lui Baldensperger (1904) — ultima, datorată lui Baldensperger și W.P. Friederich, încă lacunară, cuprinde 700 de pagini, tipărite pe două coloane (*Bibliography of Comparative Literature*, Chapel Hill, 1950). Două au fost direcţiile comparatiste care s-au înfruntat în timp : şcoala franceză şi cea americană. Întîia descinde teoretic din pozitivismul istoricului literar G. Lanson, avînd în program acumularea faptelor şi aşezarea lor în raporturi de succesiune cauzală, cu scopul de a explica opera printr-un lanţ de determinări, surse şi influenţe (emiţător, intermediar, receptor) ori difuziunea unor opere, curente în literaturi diferite şi soarta marilor scriitori în alte spaţii culturale. Comparatistul studiază din perspectivă geografică şi temporală genuri şi specii, teme *(Stoffgeschichte)*, tipuri, legende, idei, sentimente. F. Baldensperger (*Goethe în Franţa* — 1904 ; *Mişcarea ideilor în emigraţia franceză, 1789—1815* — 1925), P. Hazard (*Criza conştiinţei europene, 1680—1715* — 1935 ; *Gîndirea europeană în secolul XVIII, de la Montesquieu la Lessing* — 1946), Paul van Tieghem (*Ossian în Franţa* — 1917 ; *Preromantismul* — 1924—1927 ; *Romantismul în literatura europeană* — 1948) sînt clasicii genului ; ultimul a pus în circulaţie un concept nou, *literatura generală*, care cercetează acelaşi grup de fapte, aflate în interdependenţă ori coincidente, de-a lungul mai multor literaturi — literatura comparată are a se ocupa doar de raporturi binare (*Literatura comparată*, 1931). Acest tip de *C.* este esenţial diacronic şi erudit, corespunzînd şcolii lingvistice a neogramaticilor. Şcoala americană — lansată după 1950 de Chandler B. Ball, W. P. Friederich (creatorii revistei „Comparative Literature", cu primul număr în 1949), R. Wellek — se interesează de cercetările stilistico-structuraliste, concepînd opera ca expresie individuală şi sistem de forme, în linia lui B. Croce, Vossler, Leo Spitzer şi a şcolii lingvistice pragheze. Venind dinspre *noua critică* (v.), fundamentul *C.* american e judecata de valoare, argumentată stilistic şi descriptiv. Din 1958, Wellek şi apoi alţii au semnalat criza *C.* (Croce atacase deja întîiul comparatismul în 1903, urmat de un mare comparatist italian, A. Farinelli). Francezul Etiemble încearcă fuzionarea direcţiei istoriste cu cea criticistă, considerînd că soluţia crizei e mutarea preocupărilor spre o poetică comparată, prin care s-ar obţine un sistem de invariante ale genurilor literare, extras din studiul literaturilor la scară mondială (pentru Brunetière, în 1900, obiectul *C.* era cercetarea „celor cinci mari literaturi europene"). Etiemble propune compararea fenomenelor literare coincidente (paralelisme), ivite la mari distanţe în timp şi spaţiu, încît „raporturile de fapt" sînt excluse : teatrul japonez *nô* şi dramaturgia

elisabetană, preromantismul european și poezia chineză veche (ultima relație, probată printr-un artificiu spectaculos : a exemplificat un curs asupra preromantismului cu citate din poeții chinezi). Cum se vede, mișcarea comparatistă e neunitară, chiar în interiorul aceleiași națiuni. Însă sensurile adînci ale *C.* ating esența culturii : H. Remak îl concepe ca „studiu complex", R. Caillois — ca „știință diagonală", prin care se poate reface o viziune sintetică a cunoașterii, prea specializată pe domenii în zilele noastre ; iar Baldensperger vedea *C.* drept un nou umanism, în stare să salveze spiritul de tenebrele haosului. În România, studiile comparatiste au urmat sincronic *C.* european, sub înrîurirea școlii franceze. Pompiliu Eliade (*Despre influența franceză asupra spiritului public în România*, 1898), N. I. Apostolescu (*Influența romanticilor francezi asupra poeziei române*, 1909), Ch. Drouhet (*Vasile Alecsandri și scriitorii francezi*, 1924) au lăsat cărți care, depășite în metodă, sînt încă utile prin detalii. Cercetări comparatiste asupra folclorului au fost cultivate de B. P. Hasdeu, L. Șăineanu, M. Gaster, în urmă D. Caracostea. N. Iorga (1920—1925) și Iorgu Iordan (1927) au ținut și tipărit cursuri de istorie comparată a literaturilor romanice. De literatura noastră medievală, în perspectivă comparatistă, s-au ocupat N. Cartojan (*Cărțile populare în cultura română*, 1929), D. Russo, V. Grecu, I. C. Chițimia. Profesorul italian Ramiro Ortiz, el însuși discipol al lui Arturo Graf, are mari merite în formarea lui G. Călinescu și a comparatiștilor Anita Belciugățeanu, Al. Marcu, N. N. Condeescu. Circulația unor mari scriitori germani în România a fost studiată de I. E. Torouțiu (*Heine și heinismul în literatura românească*, 1930), I. Gherghel (*Goethe în literatura română*, 1931) și, cu referire specială la Eminescu, de Al. Dima (Hegel ; Al. Dima este și autorul singurei sinteze românești asupra istoriei și teoriei *C.*, *Principii de literatură comparată*, 1969, reeditată în 1972) și Liviu Rusu (Schopenhauer) ; P. Grimm a cercetat influența engleză asupra literaturii române (1924) ; soarta unor poeți străini în alte literaturi a interesat pe N. Șerban (*Leopardi în Franța*, 1910, autor și al unei cărți despre *Racine în România*, 1940) și Al. Ciorănescu (*Ariosto în Franța*, 1939 ; a compus și *Principii de literatură comparată*, publicate în Spania, 1964). Marele promotor al *C.* la noi, în ultimele decenii, a fost Tudor Vianu. Alți comparatiști : N. I. Popa (elev al lui Baldensperger), Edgar Papu. Din generația nouă s-au ilustrat Zoe Dumitrescu Bușulenga, Al. Balaci, Al. Duțu ș.a. (v. și *Paralelism*, 2 ; *Variantă*, 2). *M. Vor.*

COMPARAȚIE ≈ Termenul provine din lat. lit. *comparatio* „asemănare". Figură de stil care constă în relevarea raportului de asemănare dintre două obiecte, persoane sau acțiuni, cu scopul

de a da claritate și expresivitate limbajului. Vechile retorici distingeau două feluri de *C.*: **1.** *oratorică*, avînd funcție exemplificatoare și fiind construită pe sistemul inducției logice; **2.** *poetică*. De obicei, în *C.* poetică primul termen este abstract, iar al doilea concret, ceea ce îi dă forța de a plasticiza, de a crea o *imagine* (v.) adresată sensibilității noastre artistice. *C.* nu reprezintă o substituire a unui termen cu altul, ca în cazul *metaforei* (v.), ci o alăturare a doi termeni, legați prin: *ca*, *astfel ca*, *întocmai ca* etc. („Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri" — Eminescu, *Trecut-au anii*). Uneori termenii se inversează, pornindu-se de la concret la abstract, sugestia fiind captată dintr-o noțiune exprimînd idealitatea sau indicînd o trăsătură a psihicului omenesc: „Soarele rotund și palid se prevede printre nori / Ca un vis de tinerețe printre anii trecători" (V. Alecsandri, *Iarna*). Alături de metaforă și *alegorie* (v.), *C.* este, desigur, una dintre primele figuri de stil pe care le-a creat imaginația poetică și ea se face prezentă în cele mai vechi texte literare. Foarte prețuită se vede a fi în poemele homerice, mai cu seamă în *Iliada*, vorbindu-se de aceea de *C.* de tip homeric, care dezvoltă al doilea termen, al cărui caracter concret rezidă adesea într-o minuțioasă descripție a unui fenomen natural: „Cum cîteodată cînd focul pustiu izbucnește-n adîncul / Codrului și e purtat de vîrtejul de vînt pretutindeni; / Arborii din rădăcină tot cad mistuiți de văpaie; / Cad și troienii tot astfel în fugă loviți de puterea / Lui Agamemnon Atrid..." (*Iliada*, XI, trad. G. Murnu). În literatura română, *C.* de tip homeric relevă opera unor mari iubitori ai clasicităților greco-latine, cum ar fi Al. Odobescu, M. Eminescu sau C. Hogaș: „Ca cerbul uimit ce prin creștet de stînci / E urmat de săgeat-arzătoare, / Din căi năruite, din gîrle adînci / Fugarul în tropot răsare / Cu nara arzînd / Cu coama pe vînt" (Eminescu, *Ecò*). De esență și structură homerică sînt și unele *C.* din poezia lui Lucian Blaga, în care al doilea termen (abstract-metafizic) este introdus printr-o amplă sintagmă analitică, de natură concret-plastică: „... Și-ntocmai cum cu razele ei albe luna / nu micșorează, ci tremurătoare / mărește și mai tare taina nopții, / așa îmbogățesc și eu întunecata zare / cu largi flori de sfînt mister..." (*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*). Poezia clasică a făcut abuz de folosirea *C.*, care devine adesea un ornament artificial și un procedeu facil. De aceea poeții moderni s-au arătat mai rezervați față de această figură de stil, considerată prea didactică și desuetă, preferîndu-i metafora. *Al.S.*

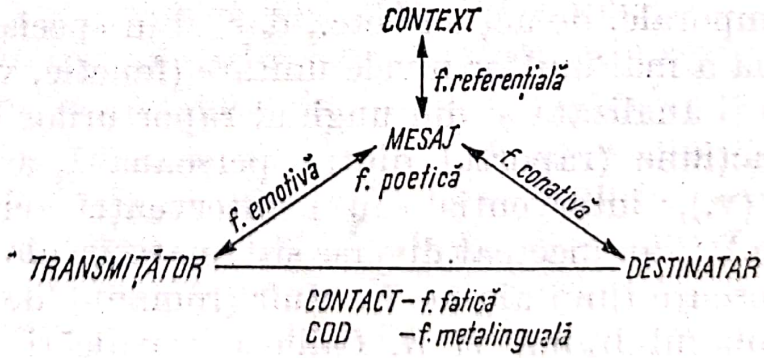
COMPOZIȚIE ≈ Provine din fr. *composition* „asamblarea, unirea mai multor elemente într-un tot", la început cu sensul de „exercițiu școlar, temă", și desemnează: **1.** Modul de organizare internă a operei literare, aranjamentul diferitelor elemente ale ei (*versuri* (v.), *subiecte* (v.), *acțiuni* (v.), *personaje* (v.) etc.), care fac posibilă exprimarea unui întreg unitar, cu o anume semnificație. *C.*, denumită și *construcție*, mai ales de critica de sorginte filozofică fenomenologică modernă (R. Ingarden, W. Kayser), implică ideea de arhitectură a operei, subordonată relevării unui sens dinainte prefigurat, fără însă ca intenționalitatea limpede și organizarea sistematică să fie obligatorii pentru a putea vorbi de *C.* unei opere. *C.* poate fi privită din două perspective fundamentale și complementare: a) ca organizare succesivă și b) ca organizare simultană a faptelor în epică (v. *Epic*) și *dramaturgie* (v.) sau a stărilor *lirice* (v.). Din primul punct de vedere, *C.* poate fi de două feluri, folosite amîndouă încă din primele epopei ale literaturii europene: *lineară*, relatînd faptele în ordinea cronologică a desfășurării lor *(Iliada)* și *dislocată*, cuprinzînd și acțiuni colaterale, secundare, expuse necronologic, cu întoarceri, reveniri etc. *(Odiseea)*. În analiza modernă a *C.*, pe lîngă modalitățile specifice de organizare a limbajului, cîteva concepte sînt definitorii: extensiunea temporală, ordinea, *ritmul* (v.), *motivarea* (v.). Dramaturgia a evoluat de la aplicarea rigidă a regulii celor trei unități (de loc, de timp, de acțiune) spre libertatea absolută în extensiunea în timp și spațiu; de la ordinea logică și istorică a expunerii evenimentelor la cea inversată, cu retrospective, omisiuni etc. „Ritmul narațiunii, al acțiunii dramatice sau al comunicării lirice este întotdeauna un raport între timpul artistic și cel al receptării, între faptele narate sau reprezentate, între impresiile comunicate și materialul verbal folosit" (S. Iosifescu, *Compoziția*, în vol. *Construcție și lectură*, 1970). Din al doilea punct de vedere, organizarea concomitentă a faptelor literare poate fi văzută ca un paralelism al planurilor temporale, de acțiune etc., dar, și în special, ca o stratificare simultană a mai multor nivele unitare (fonetic, verbal, ideatic). *C.* mai poate fi analizată și din unghiul raporturilor dintre narator, personaj și acțiune (raportul dintre persoana I, a II-a și a III-a în *povestire* (v.), intervenția sau neintervenția scriitorului, rolul martorilor etc.). S-au încercat diverse sistematizări ale tipurilor de *C.*, cele mai cunoscute fiind ale lui E. Muir (romanul de acțiune și de caracter; romanul-dramă) și R. Caillois (clasificări după volumul operei, după raporturile autorului cu lumea, după raporturile dintre operă și „autorul ca om"). Evoluția procedeelor și libertăților de *C.* este în strînsă dependență față de evoluția esteticii și a concepției despre

Scanned with OKEN Scanner

lume a scriitorilor. **2.** În teatru, prin sintagma *rol de compoziție* se desemnează în special jocul unui actor tînăr în rolul unui personaj bătrîn. *M.D.*

COMUNICABILITATE (v. *ACCESIBILITATE*).

COMUNICARE ≈ Derivat de la verbul *a comunica*, provenit din fr. *commmuniquer* „a face cunoscut, a înștiința, a informa", termenul, care apare și sub forma *comunicație*, mai ales în sintagma *teoria comunicației*, desemnează transmiterea unei informații în interiorul unui grup, transmitere considerată în raporturile ei cu structura grupului. Mesajul poetic (informația) se transmite printr-un *discurs* (v.) articulat într-o limbă oarecare. Procesul de *C.* a mesajului poate fi cercetat din mai multe perspective, atenția îndreptîndu-se fie asupra informației transmise și asupra structurii discursului, fie asupra căilor și mijloacelor de transmitere a ei, fie asupra psihologiei, comportamentului și reacțiilor transmițătorului și ale receptorului, fie asupra relațiilor sociale în cadrul cărora se realizează *C.* a) Mijlocul general de realizare a oricărei *C.* fiind limbajul, atenția s-a îndreptat de la început asupra funcțiilor lui, realizate în orice act de vorbire, și implicit în orice act de organizare a unui discurs literar. «Cel care se adresează („transmițătorul") trimite un mesaj destinatarului („receptorul"). Pentru ca mesajul să-și îndeplinească funcția, el are nevoie de un *context* la care se referă (sau, în nomenclatura modernă, de un „referent"), pe care destinatarul să-l poată pricepe și care să fie sau verbal sau capabil de a fi verbalizat; de un *cod* (v.), întru totul sau cel puțin parțial comun atît expeditorului cît și destinatarului (sau, cu alte cuvinte, comun celui care codează și celui care decodează); în fine, are nevoie de un *contact*, conducta materială sau legătura psihologică dintre cei doi, care le dă posibilitatea să stabilească și să mențină comunicarea» (Roman Jakobson, *Lingvistică și poetică*, trad. Mihai Nasta). Fiecare factor al *C.* este legat de o altă funcție a limbajului. Schema factorilor și funcțiilor limbajului, sintetizată după R. Jakobson, este următoarea:



Funcția referențială (denotativă sau cognitivă) este cea care orientează limbajul spre context, spre semnificat (v. *semn*); cea emotivă sau expresivă, concentrată asupra transmițătorului, are ca scop

exprimarea directă a atitudinii vorbitorului faţă de cele spuse de el; funcţia conativă desemnează orientarea mesajului spre destinatar şi descifrarea lui de către acesta; funcţia fatică verifică stabilirea *C.*, prelungirea sau întreruperea ei; cea metalingvală desemnează orientarea limbajului asupra lui însuşi. Esenţială pentru mesajul literar este funcţia poetică a limbajului: „atitudinea faţă de mesaj în sine, centrarea asupra mesajului ca atare... Această funcţiune, promovînd materialitatea semnelor, adînceşte dihotomia fundamentală dintre semne şi obiecte" *(ibidem)*. Fără să fie singura funcţie a limbajului realizată prin literatură, ea ocupă locul central în *C.* estetică. Funcţionarea ei empirică este descrisă de Jakobson astfel: „... trebuie să reamintim care sînt cele două moduri principale de aranjament folosite în comportamentul verbal: *selecţia* şi *combinarea*. Dacă, de exemplu, *copil* este subiectul mesajului, vorbitorul va alege din vocabularul uzual unul dintre cuvintele mai mult sau mai puţin similare, ca: puşti, copil, tînăr etc., într-o anumită privinţă toate fiind echivalente. Apoi, ca un comentariu la acest subiect, va alege unul dintre verbele semantic înrudite: doarme, moţăie, aţipeşte, dormitează etc. Ambele cuvinte alese se combină în lanţul vorbirii. *Selecţia* se realizează pe baza unor principii de echivalenţă, asemănare sau deosebire, sinonimie sau antonimie, pe cînd *combinarea* — construirea secvenţei, se bazează pe contiguitate. *Funcţiunea poetică proiectează principiul echivalenţei de pe axa selecţiei pe axa combinării*. Echivalenţa devine factorul constitutiv al secvenţei" (R. Jakobson, *ibidem*). Pe teoria funcţiunii poetice a limbajului în actul de *C.* se întemeiază întreaga abordare modernă, stilistică şi poetică, a discursului literar. b) O teorie a *C.* centrată nu asupra limbajului, ci asupra reacţiilor psihice şi intelectuale ale factorilor implicaţi în acest proces a propus I. A. Richards. „Spunem că o *C.* se împlineşte cînd o conştiinţă acţionează asupra mediului înconjurător, astfel încît este influenţată o altă conştiinţă în care are loc o experienţă asemenea celei din prima conştiinţă şi a cărei cauză se găseşte parţial în cea dintîi" (*Principii ale criticii literare*, trad. Florica Alexandrescu). *C.* presupune experienţe asemănătoare la transmiţător şi receptor, dar ea nu se confundă cu transferul de experienţe identice. De aici dificultatea de *C.* cu anumite opere, posibilitatea de a le interpreta personal pe altele, sau profunzimea *C.* Critica literară, ca şi orice act de lectură, fiind o formă de *C.* cu opera, factorii psihici implicaţi şi mecanismele lor au tot atîta importanţă cît şi cei lingvistici şi poetici. c) Sociologia *C.* a fost cercetată parţial de R. Escarpit. Întrucît literatura nu există decît în măsura în care este comunicată şi receptată, se justifică atenţia acordată elementelor concrete prin care se realizează *C.*: cartea, instituţiile

Scanned with OKEN Scanner

implicate în producerea și difuzarea literaturii etc. d) Justificarea *C.* în funcție de cantitatea de informație transmisă a realizat-o Abraham Moles, în *Théorie de l'information et perception esthétique* (Teoria informației și percepția estetică). Informația estetică din procesul de *C.* este considerată partea lui intraductibilă. *R.S.*

CONCATENAȚIE (v. *ANADIPLOZĂ*).

CONCETTI — CONCETTISM ≈ Provine din it. *concetto*. Denumește o anumită categorie de expresii spirituale, afectate și prețioase (v. *Prețios*), uneori de un gust îndoielnic, izvorîte din confundarea sensului propriu al cuvîntului cu cel figurat, prin extindere termenul folosindu-se și pentru „cuvînt de spirit". *C.* nu are în Italia sensul peiorativ pe care l-a căpătat în Franța; marii concettiști sînt italienii secolului XVI — Antonio Tebaldeo sau Serafino Aquilano. Primul spune, de exemplu, că „iubirea l-a străpuns cu atîtea săgeți, încît ar putea să-i servească (iubirii) de tolbă". Celălalt descrie o femeie care-și „face evantai din penele smulse din aripile amorului". Cel mai reprezentativ autor de *C.* este cavalerul Marino, la începutul secolului XVII. *Concettismul*, în sens larg, desemnează un aspect particular al *barocului* (v.) literar, teoretizat încă din 1598 de Camillo Pellegrini în dialogul *Del concetto poetico* (Despre concetto-ul poetic). Din Italia, tipul acesta de spirit a trecut în Franța, găsindu-și audiență mai ales la scriitori prețioși ca Vincent Voiture; în Anglia (v. *Eufuism*), în Spania sub numele de „cultism" sau „culteranism" (v. și *Gongorism*). În fiecare cultură națională, *C.* dobîndește forme proprii de dezvoltare, ce trebuie luate în considerație și din punct de vedere istoric. Pornit din Italia secolului XVI, ca expresie a unui stil afectat, *C.*, teoretizat în poetica spaniolului Baltasar Gracián *(Arta de a gîndi și a scrie cu spirit)*, se întoarce în țara de origine, cu sensul de „ieroglifă" a unui adevăr moral, lărgindu-și aria în domeniul prozei, precum și în cel al lucrărilor teoretice și religioase. În genere, *C.* este receptat ca un stil *artificios* (v.), pe care-l vor ironiza Shakespeare (și el o vreme influențat de John Lyly), în *Zadarnicile chinuri ale dragostei*, Quevedo în *Catehism de cuvinte pentru a învăța să devii cult și a-i înțelege pe cultiști*, Molière, în *Prețioasele ridicole*. *Al.S.*

CONFIDENT ≈ Termenul provine din fr. *confident*, it. *confidente*, lat. *confidens* și desemnează un *personaj* (v.) secundar (prieten, doică, valet, subretă etc.), avînd rolul de a asculta mărturisirile cele mai intime și intențiile exprimate de personajele principale, ceea ce contribuie la motivarea logică a faptelor. *C.* a apărut prin diminuarea rolului *corului* (v.) în teatrul antic. *C.* e un artificiu de construcție dramatică, el neintervenind în desfășurarea *acțiunii* (v.) (ex. Horatio din *Hamlet*, sau doica din *Romeo și Julieta*) și avînd un efect dramatic scăzut. *C.* este folosit pentru formularea expozi-

Scanned with OKEN Scanner

țiunii, făcînd *protagonistul* (v.) să se prezinte în fața publicului și suprimînd *monologul* (v.). Dialogul rezultat este însă o convenție, căci *C.* nu are personalitate, nefiind decît un element de tehnică dramatică. În *Andromaca*, Racine adaugă fiecărui personaj principal al *conflictului* (v.) : Pyrrhus, Andromaca, Hermiona, un însoțitor pentru confidență. Confidența are drept scop producerea unui efect spectaculos. *C.* este întotdeauna alături de protagonist, care se zbuciumă, suferă și acționează. Uneori îl susține pe erou ca muribund, în clipa finală. *A.M.*

CONFLICT ≈ Provine din fr. *conflit*, lat. *conflictus* „șoc, ciocnire". În critica literară desemnează un dezacord, opoziție,o dispută, o luptă între două sau mai multe *personaje* (v.) dintr-o operă, epică sau dramatică, reprezentînd diverse sentimente, opinii, rațiuni (v. și *Intrigă*). **1.** Parte de o importanță esențială, mai ales în acțiunea teatrală, *C.* determină sensul tragic, comic etc. în înfruntarea cu destinul, mediul, împrejurările, legile, divinitatea,celelalte personaje etc. Și-a găsit o formulă originală în teatrul clasic francez, în individualitatea aceluiași personaj, în „conflictul dintre sentiment și rațiune", mutînd astfel, pentru mai tîrziu, disputa din exterior în interior. La noi, Camil Petrescu teoretizează concepția despre teatrul modern, denumind un *C.* „autentic" tocmai pentru că „acțiunea este condiționată exclusiv de acte de cunoaștere, iar evoluția dramatică este constituită prin revelații succesive, în care *C.*, în esența lui, în loc să fie dirijat de un Fatum, sau prin determinismul biologic, ori, ca de obicei, să fie între personajele dramei, este în conștiința eroului, cu propriile lui reprezentații". **2.** În istoria literară se mai vorbește uneori și de *C. între generații*, ca o veșnică reluare a disputei între *antici și moderni* (v.), între arta clasicizată a unei generații și atitudinea de *avangardă* (v.) a celei următoare. *M.D.*

CONSONANȚĂ ≈ Termenul provine din fr. *consonance* „ceea ce sună la fel". În critica literară se folosește : **1.** Pentru a defini sfera mai largă a tuturor modurilor de realizare a unor repetiții : sonore — *rimă* (v.), *aliterație* (v.), ritmice-lexicale (v. *Ritm*), semantice, de *compoziție* (v.) etc. **2.** *C.* denumește o coincidență sonoră parțială, ca de pildă cea a silabelor în *î* și *u* în versurile populare românești. **3.** În literatura comparată (v. *Comparatism*), pentru a se defini fenomene literare analoge, asemănătoare, deci comparabile, dar care s-au ivit în dezvoltarea a două sau mai multe literaturi, fără să fi putut fi identificate între ele acțiuni „de la emițător la receptor". De pildă, acumularea unor trăsături comune în *clasicismul* (v.) chinez și cel

Scanned with OKEN Scanner

european; conturarea unor trăsături asemănătoare, specifice în mai multe literaturi din centrul şi sud-estul Europei către mijlocul secolului XIX; evidenţierea unor tendinţe către idilizarea vieţii patriarhale rurale, pe de o parte, într-o serie de curente poporaniste (v. *Poporanism*) din Europa, iar pe de altă parte, la unii scriitori „populari" din Japonia. *C.* de acest gen interesează mai ales în cadrul cercetării procesului de determinare a unor fenomene literare de către anumite cauze extraestetice, de ordin social-istoric; ele arată cum o anumită similitudine a condiţiilor social-istorice şi de cultură conduce uneori şi la ivirea unor fenomene analoge în literatură. *M.N.*

CONOTAŢIE (şi *DENOTAŢIE*) ≈ Termenul *C.*, din fr. *connotation*, în opoziţie cu *denotaţie*, din fr. *dénotation*, este preluat de ştiinţele limbii din vocabularul filozofic şi logic. Prin *C.* se înţelege ansamblul caracteristicilor unui obiect şi prin *D.* denumirea obiectului care trimite la un concept. Critica modernă preia aceşti termeni din lingvistică, unde *C.* se referă la restrîngerea sau extinderea sensului unui cuvînt în funcţie de context, iar *D.* la denumirea sensului propriu, de dicţionar, al cuvîntului. În special analiza stilistică a poeziei, care caracterizează lingvistic expresia metaforică şi simbolică, utilizează frecvent termenul *C.*, numind fie toate asociaţiile emoţionale sau senzoriale provocate de un cuvînt, fie orice sens cognitiv rezultat al sugestiei, interferenţei, ambiguităţii relaţiei dintre sensul primar şi sensul simbolic al unui cuvînt. Opoziţia dintre *C.* şi *D.* apare astfel ca rezultat al dispoziţiei „extralogice" (în limbajul poetic) şi „logice" (în limbajul uzual şi ştiinţific) a cuvîntului. Astfel, explicarea unei metafore sau a unui simbol este evidenţierea lanţului de sensuri contextuale ale cuvîntului, de modificări subiective, deci de *C.* ale înţelesului acceptat unanim de colectivitatea de vorbitori. De sensul conotativ, introdus de un poet, depinde valoarea efectului poetic şi cognitiv pe care îl produce utilizarea cuvîntului. De exemplu, într-un context poetic arghezian, viaţă şi moarte, care nu au nimic comun prin sensurile lor denotative, intră în raport prin sensurile conotative ale cuvintelor „se înnoptează" şi „ceaţă": „Cine şi-a pierdut o zi cît o viaţă, / S-o caute repede. Se înnoptează. Se lasă ceaţă" (*O zi*). *A.M.*

CONSTRUCTIVISM ≈ Provine din fr. *constructivisme*. Orientare estetică ivită la începutul secolului XX (cu momentul de apogeu în anii '20) şi caracterizată prin tendinţa de a apropia cît mai mult arta de patosul construcţiilor industriale. Respingînd orice decorativism nemotivat din punct de vedere funcţional, constructiviştii pledau pentru o cît mai accentuată schematizare, abstractizare, o matematizare şi chiar mecanizare a limbajului artistic. Fără a lăsa urme vizibile în alte arte, *C.* s-a dovedit a fi creator de stil în

Scanned with OKEN Scanner

domeniul arhitecturii, unde s-a implantat organic pe terenul prielnic al cuceririlor tehnicii moderne. Opera arhitectului francez Le Corbusier a dat curentului autoritate. În țara noastră, în atmosfera generală a interesului manifestat pentru curentele artistice noi și de *avangardă* (v.) de către o parte a opiniei publice literare, în primul deceniu de după primul război mondail, *C.* a fost lansat de revista „Contimporanul", cu contribuția directă a lui Ion Vinea. Dealtfel și „Punct", de sub conducerea lui Scarlat Callimachi, se subintitula „revistă de artă constructivistă internațională". Pentru Ion Vinea, superioritatea *C.* ar consta în aceea că, prin geometrizare, el a conferit artei un statut superior frumosului natural. Totodată, „pentru întiia oară mișcarea literară și artistică românească a fost pusă în același plan cu o mișcare analogă universală și integrată în această mișcare". Totuși, în creație, *C.* a condus la rezultate notabile doar în domeniul artelor plastice. După cum observă și G. Călinescu, de un *curent literar* (v.) *C.* nu poate fi vorba. Cele cîteva „picto-poezii" ce au apărut sub această firmă reprezintă mai degrabă un amestec de *futurism* (v.) și *suprarealism* (v.). Un curent literar *C.* de sine stătător s-a constituit doar în cadrul literaturii sovietice, în atmosfera de fervoare a experimentărilor avangardiste din anii '20. Cu antecedente în poezia lui Maiakovski, în proza de început a lui Ilya Ehrenburg și în teatrul lui Meierhold, *C.* s-a desprins de „arta de stînga" spre sfîrșitul anului 1923, adepții săi fondînd în 1924 *Centrul literar al constructiviștilor*, în care s-au afirmat poeții I. Selvinski, V. Lugovskoi, E. Bagrițki, criticul K. Zelinski (teoreticianul grupului), Vera Inber ș.a. „Centrul" a ființat pînă în 1930. Constructiviștii s-au autoproclamat „un curent organizator și raționalizator al literaturii", care opune futurismului „destructiv" din anii comunismului de război „un punct de vedere constructiv" (culegerea *Gosplan literaturî* — Planul de stat al literaturii) și se considerau inițiatori ai unui fel de „occidentalism sovietic". O culegere programatică au intitulat-o chiar, sfidător, *Business*. În domeniul formei, constructiviștii pledau pentru o economie maximă a mijloacelor de expresie, pentru geometrizarea limbajului, pentru concentrarea *subiectului* (v.) prin „selecția localizatoare" a elementelor de *compoziție* (v.), atmosferă, limbă. Pe de altă parte, poeții *C.* experimentau „invadarea prozei", căutînd să transmită „senzația epocii" prin interferența dintre genuri și specii susceptibile de a da un echivalent artistic ritmului trepidant al vremii. Dintre componenții grupului, numai I. Selvinski a rămas credincios experiențelor din tinerețe. *M.N.*

CONTEXT (v. *TEXT*).

CONTRAST ≈ Termenul provine din fr. *contraste*, iar acesta din it. *contrasto*, și desemnează opunerea a două lucruri, acțiuni etc.,

bazată pe bipolaritatea care există în mai toate formele realității, care provoacă *comparația* (v.) și pune în valoare pe unul prin celălalt. Procedeu prezent și în celelalte arte, sub forma clar-obscurului în pictură, a tonalității minore sau majore în muzică, prin efectul de proporție în sculptură, sau în montajul de film etc.; în literatură, *C.* se poate manifesta între idei, fapte, *personaje* (v.), proporții etc. El este sursa comicului (v. *Comedie*) prin stabilirea unei opoziții între esență și aparență, între ceea ce credeam anticipativ și ceea ce constatăm în ultimă instanță, între ceea ce este un personaj și ceea ce vrea să pară că este sau pretinde a fi, între un ideal sublim și o realizare meschină etc. Promovat îndeosebi de romantici ca o modalitate de adîncire a reflectării realității și a existenței concepute dialectic, *C.* a putut deveni uneori un procedeu artificial de simplificare, de tipul „alb-negru", a complexității vieții, precum împărțirea de natură etică în personaje „pozitive" și „negative" etc. *M.D.*

CONȚINUT (FOND) și *FORMĂ* ≈ Termenul *C.* este format în limba română de la *a conține*, după modelul fr. *contenu*. Termenul *F.* provine din fr. *forme*, lat. *forma*. Concepte corelative care desemnează componentele alcătuind unitatea indisolubilă a operei de artă, *C.* și *F.* sînt separabile doar arbitrar sau convențional. O asemenea separare poate avea o rațiune didactică. După perspectiva pe care o adoptăm, opera de artă poate apare ca un *C.* ori ca o *F.* Cum arată Tudor Vianu : „Realitatea vie a artei respinge însă această distincție, deoarece conținutul operei nu apare decît în unitatea ei formală, și aceasta nu se întregește decît folosind conținutul "(*Estetica*, III, 2). Tot astfel G. Lukács susține că : „Forma estetică ...este întotdeauna forma unui conținut determinat" (*Estetica*, X, 1). Arta reprezintă modelarea unui material, organizarea sa. Produsul artistic rezultă din prelucrarea materialului, care nu este însă, în sine, inform, inexpresiv, lipsit de valoare. *C.* ca și *F.* determină caracterul întregului, nici una nu este izolabilă în stare pură ; nici una nu este indiferentă în constituirea operei. Între *C.* și *F.* există o relație funcțională continuă. *C.* a fost uneori identificat cu lumea reprezentată, alteori cu reprezentarea în sine, cu ideile, cu sentimentele artistului, cu semnificațiile ideale ale operei, cu implicațiile sale psihologice, cu structura sa axiologică, cu finalitățile sale estetice ori nonestetice etc. *F.*, de asemenea, a fost concepută cînd ca o simplă aparență, cînd ca o structură, un mod de organizare, un complex tehnic, un „limbaj" etc. Evoluția raporturilor dintre cele două concepții e în funcție de sensul ce li s-a acordat. *C.* e opus uneori *F.* ca dat al cunoașterii, ca materie, substanță. Disputa majoră a „conținutiștilor și formaliștilor" separă filozofi și esteticieni, ca și artiști și critici ai secolului XIX. Unii discipoli ai lui Hegel (îndeosebi F. Th. Vischer, în *Aesthetik oder Wis-*

Scanned with OKEN Scanner

senschaft des Schönen — Estetica sau știința frumosului) sînt reprezentanții „conținutismului", pe cînd elevii lui Herbart sînt promotorii „formalismului" estetic. Pentru Vischer, frumosul reprezintă o „filozofie ascunsă", arta oferă „ideea în forma unei apariții limitate". Abia în lucrările sale postume se constată că Vischer adoptă o poziție de mediere între cele două tabere, considerînd frumosul drept „o formă expresivă, o expresie devenită formă, unitatea expresiei și a armoniei", teza sa anunțînd-o pe aceea „formalistă" a lui Croce. Alți „conținutiști" sînt Schelling și Schopenhauer, pentru care valoarea estetică a operei de artă constă în *C.* ideal pe care-l revelează. Formalismul estetic se întemeiază pe recunoașterea și ipostazierea exclusivă a valorilor formale. Un anume formalism apare în antichitatea elină, apoi la autorii de *poetici* (v.) din Renaștere, la unii scriitori ai *barocului* (v.) (de ex. în critica lui Marco Boschini). Lessing distinge limitele diverselor arte în baza unor categorii formale. Herbart definește frumosul ca un sistem de relații formale (linii, culori, volume, tonuri); după el, în opera de artă e extraestetic tot ce cade în categoria nonformalului; numai *F.* e specific estetică. Poziții „formaliste" — mai curînd intuitive decît teoretizate — adoptă Flaubert, Baudelaire, de Sanctis și, în muzică, Hanslick. Astfel, pentru Th. Banville, poezia nu este decît o versificație alambicată, o succesiune a rimelor rare, iar Flaubert declară că ar dori să facă „o carte din nimic, o carte fără legături exterioare, care s-ar ține ea însăși prin forța internă a stilului său". Principalii ideologi ai „formalismului" estetic sînt însă Robert von Zimmermann și teoreticienii germani ai „purei vizualități („Sichtbarkeit"), C. Fielder și A.R. Hildebrandt. R. von Zimmernann (*Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft* — Estetica generală ca știință a formei), discipol al lui Herbart, critică conținutismul estetic al hegelianului Vischer, pentru motivul că orice *C.* dobîndește o valoare estetică doar prin raporturile formale care își găsesc expresia în el și din contemplarea cărora se naște sentimentul plăcerii. C. Fiedler (*Aforisme* și *Vom Wesen der Kunst* — Despre natura artei) susține că limbajul artistic nu este o expresie a existenței, ci *F.* a existenței. Arta se întemeiază pe libertatea de a construi spontan, conștiința intuitivă a artistului emancipîndu-se de sub tutela percepției sensibile și a reproducerii. Artele figurative se întemeiază pe activitatea producătoare, nu reproducătoare, a ochiului. *F.* nu e altceva decît complexul naturii reprezentat prin legile facultății noastre de vizualizare. Funcția artistului e producerea unei realități autonome. Idei similare apar în *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (Problema formei în arta plastică) de A. R. Hildebrandt, după care artele plastice efectuează

Scanned with OKEN Scanner

trecerea „F. existențiale" a obiectului („Daseinsform") în „F. activă" („Wirkungsform") a artei. Un „formalist" al secolului nostru este Croce, a cărui *Estetică* abundă în formule ca: „arta nu constă în conținut", „arta nu are conținut". În lucrările sale de început, Croce înțelegea prin conținut sentimentul care, în opera de artă își pierde, după el, impulsul originar spre acțiune, pentru a deveni simplă „stare sufletească". Mai apoi, acest concept al „stării sufletești" se lărgește, pentru a deveni un sentiment „cosmic" în care e angajată întreaga viață spirituală. Etienne Souriau (*L'avenir de l'Esthétique* — Viitorul esteticii) își proiectează estetica sa ca pe o știință a *F.* În spiritul acesteia, arta constituie *F.* prin mijlocirea unei „științe formale imanente". „Formalismul" estetic a influențat cercetarea tehnică, îndeosebi a operelor de artă plastică, așa cum a fost practicată de cercetători ca A. Riegl, H. Wöllflin, H. Focillon, B. Berenson etc. Estetica marxistă evidențiază solidaritatea *C.* și *F.* Astfel, *G.* Lukács arată că numai idealismul filozofic caută să „elibereze *F.* de *C.*, împingînd spre separări care dematerializează *F.* După teoreticianul marxist, „*F.* artistică fiind a unui conținut determinat, creează întotdeauna o lume ființînd pentru sine, care este chemată să-și evoce, în mod autonom, propria ei ființare — pentru sine" (*Estetica*, cap. *Omul ca miez și coajă*). Contribuții românești marcante la dezbaterea raportului *C.—F.* au avut: T. Maiorescu, I. L. Caragiale, Tudor Vianu. După Maiorescu, condiția materială a poeziei o constituie limbajul cu diversele sale forme; condiția ei ideală e reprezentată prin ideea exprimată, adică prin *C.* poeziei. Dar *C.* nu e „o cugetare exclusiv intelectuală", ci „o idee emoțională". I. L. Caragiale consideră opera de artă ca un *ce* și un *cum*, un *C.* și o *F.* corelate, ca două laturi ale unui întreg, în permanent echilibru funcțional. Dezacordul dintre ele produce lucrări artificioase. T. Vianu este și el un teoretician al unității *C.—F.* «Operele de artă realizate — arată el — nu sînt așadar, nici acelea pe care le-am amintit... „interesante" nici acelea „pure", nici acelea de „virtuozitate", nici una din acelea care distrug unitatea organică a formei cu conținutul prin accentuarea unuia sau altuia dintre acești factori». *N.B.*

CONVENȚIE ≈ Termenul provine din fr. *convention* (lat. lit. *conventio*). În terminologia literară, are înțelesul de acceptare liber consimțită a unor procedee sau ficțiuni, spre deosebire de regulă, care este normativă, edictată și urmată *volens-nolens*. Manifestările din ce în ce mai radicale ale spiritului modern în artă tind la abolirea tuturor *C.*, care sfîrșesc prin a fi respinse ca niște constrîngătoare artificii academice. (v. *Academism*). *D.P.*

CONVERSIE (v. *REPETIȚIE*).

COR ≈ Termenul provine din lat. *chorus*, gr. *choros*. Pentru grecii vechi *choros* însemna (la Homer) „locul de dans", apoi un „dans executat de mai multe persoane", dans însoțit de obicei de cîntece, împărțite în *strofă* (v.), *antistrofă* (v.), *epodă* (v.), formînd lirica corală (Simonide, Bacchylides, Pindar). *C.* stau la baza *dramei* (v.) antice. La origine, în ceremoniile străvechi ale elinilor, cîțiva inși dansau și cîntau laolaltă, respectînd reguli și convenții predeterminate. *C.* tragic, primitiv, alcătuia întregul spectacol dramatic. Probabil, el își află obîrșia în al optulea veac î.e.n. Din *C.* s-au desprins actorii : la început unul și apoi (datorită lui Eschil) un al doilea, pentru ca în cele din urmă Sofocle să transforme tehnica dramatică prin introducerea unui al treilea actor (v. și *Spectacol*). Uneori *C.* este acela care dă numele *tragediei* (v.), de exemplu *Trachinienele* lui Sofocle. Tragediile lui Seneca au influențat considerabil teatrul *Renașterii* (v.) și au inițiat, în lumea modernă, moda *C.* tragice cu substanță filozofică, reprezentînd ideologia autorului dramatic respectiv. Racine *(Athalie)*, Schiller *(Logodnica din Messina)* au folosit *C.* patetice. T. S. Eliot recurge, în *Omorul din catedrală*, la *C.* pentru a reda dramei moderne suflul antic. *R.H.*

CORESPONDENȚE ≈ Termenul provine din fr. *correspondances*. Raport de concordanță între anumite lucruri, afinitatea care leagă părți ale unui întreg. Cu celebrul sonet *Correspondences* (Corespondențe), Baudelaire vine să dea noțiunii un statut literar, indicînd sugestiv o nouă concepție poetică, bazată pe intuiția metafizică a *universalei analogii*. Poetul modern este făcut să descifreze semnificația misterioasă a realității, în care toate elementele comunică între ele. Așa-zisa teorie a *C.*, în formularea lirică a lui Baudelaire, implică mai întîi ideea *C.* dintre lumea materială și cea spirituală prin mijlocirea *simbolurilor* (v.) : „La Nature est un temple où de vivants piliers / / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers" (Natura e un templu ai cărui stîlpi trăiesc/ Și scot adesea tulburi cuvinte, ca-ntr-o ceață; / Prin codri de simboluri petrece omu-n viață / Și toate-l cercetează c-un ochi prietenesc), iar apoi ideea *C.* dintre diversele registre de senzații în unitatea secretă a creațiunii : „Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent "(Ca niște lungi ecouri unite-n depărtare / Într-un acord în care mari taine se ascund / Ca noaptea sau lumina, adînc, fără hotare / Parfum, culoare, sunet, se-ngînă și-și răspund — trad. Al. Philippide). Transpunînd la un mod impresionist percepțiile unui simț în formele de percepție ale altui simț, practicînd, cu alte

Scanned with OKEN Scanner

cuvinte, ceea ce se înţelege prin sinestezie, Rimbaud ajunge în sonetul *Vocalelor* la audiţia colorată („A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu" — A negru, E alb, I roşu, U verde, O albastru), iar René Ghil, unul din poeţii primei generaţii simboliste, sfîrşeşte prin a construi o întreagă teorie a *instrumentaţiei verbale*, găsind fiecărei litere din alfabet echivalentul unui sunet de instrument muzical (*Traité du Verbe* — Tratat despre cuvînt). În poezia simbolistă şi mai ales în aceea post-simbolistă, de la *expresionism* (v.) la *suprarealism* (v.), forma de transfer metaforic pe care o presupune sinestezia, cu efecte dintre cele mai originale, este bogat şi variat experimentată. La noi, între îndrăznelile de început ale stilului poetic modernist (v. *Modernism*) pot să fie semnalate exemple de sinestezie acustic-cromatică la Ion Minulescu: „De ce-ţi sunt ochii verzi / coloarea wagnerienelor motive?" sau de sinestezie acustic-olfactivă la Tudor Arghezi: „Cîntecul tău a umplut clădirea toată / ca o lavandă sonoră". *D.P.*

CORIFEU ≈ Termenul, provenit din fr. *coryphée*, gr. *koryphaios*, are circulaţie în culturile moderne, începînd din *Renaştere* (v.) şi anume de la mijlocul veacului XVI. **1.** Purtătorul de cuvînt al *corului* (v.) din *tragediile* (v.) antice, pe care îl călăuzea în ceea ce priveşte tonul cîntecului sau ritmul dansului. În prefaţa *Athaliei*, vorbind despre „raisonneur"-ul piesei sale (Salomith), Racine spune că el „ia cuvîntul în numele corului, îndeplinind acele funcţii ale personajului din vechile coruri care se numea *C.*". **2.** *C.* în limbajul critic desemnează un reprezentant de seamă şi autorizat al unei anumite opinii literare, un dătător de ton, ca, de pildă, corifeii Şcolii ardelene. *R.H.*

CREPUSCULAR ≈ Termenul provine din fr. *crépusculaire* (cf. lat. lit. *crepusculum*) „sfîrşit de zi, înserare, amurg", şi desemnează curentul poetic de tranziţie din literatura italiană de la începutul secolului XX, ale cărui trăsături specifice constau în intelectualism, în predilecţia pentru tonurile mijlocii, pentru vagul *C.* al culorii, pentru o banalitate ostentativă şi prozaismul voit al expresiei. Înrudiţi într-un fel cu *decadenţii* (v.) francezi şi belgieni (ca şi cu anumite opere ale lui d'Annunzio), poeţii *C.* îşi cîntă durerea de a fi nevoiţi să se refugieze în lucrurile umile, deoarece nu sînt în stare de a se bucura de cele mari. Spirite obosite şi resemnate, ei întruchipează conflictul romantic dintre dorinţa de a acţiona şi neputinţa de a realiza acţiunea. Poezia *C.* se stinge pentru că pare a nu mai avea nimic de spus. Reprezentanţii ei mai de seamă sînt consideraţi: Corrado Govoni, Aldo Pallazzeschi, Sergio Corazzini, Guido Gozzano. *Al.S.*

CRESTOMAȚIE (v. *ANTOLOGIE*).

CRIPTIC ≈ Termenul provine din fr. *cryptique* (cf. lat. *crypta*), indicînd natura ascunsă a ceva. Apare de obicei în terminologia criticii literare pentru a califica formele de incifrare ale limbajului poetic. Îl găsim raportat de obicei la stilul enigmatic, greu accesibil înțelegerii comune, pe care îl are poezia ermetică (v. *Ermetism*). Eliptice și absconse, în condensarea lor de algebră lirică, versurile lui Ion Barbu din *Joc secund* oferă un exemplu de expresie *C.*: „Din ceas dedus adîncul acestei calme creste, / Intrată prin oglindă în mîntuit azur, / Tăind pe înecarea cirezilor agreste, / În grupurile apei, un joc secund, mai pur / Nadir latent ! Poetul ridică însumarea De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi / Și cîntec istovește : ascuns, cum numai marea / Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi". *D.P.*

CRITICĂ ≈ Provine din fr. *critique*, de la lat. *criticus* „critic", împrumutat din gr. *kritikos* „în stare de a judeca", „de a decide", sub forma substantivată, *kritike*, întîlnit la Platon și alții, cu sensul „arta judecății", termenul fiind, la rîndul său, un derivat al verbului *krinein* „a judeca". *C.* literară (spre deosebire de alte modalități ale actului critic exercitat în sfera morală, social-politică, în domeniul artelor plastice, muzicii, cinematografiei etc.) este o activitate aplicată la opera literară, pe care o analizează, o comentează, o caracterizează și o valorifică în special sub unghi artistic. În strînsă relație cu *teoria literară* (v.), ca studiu al principiilor și criteriilor literaturii, și cu *istoria literară* (v.), care cercetează literatura sub unghiul dezvoltării ei istorice, *C.* descoperă structura operei literare, definind-o în esența ei, elucidează intenționalitatea ei originară, sensul și semnificațiile ei. Ea integrează opera într-un sistem de relații cu alte opere (ale aceluiași autor, din epoca apariției, din diverse epoci), stabilește condiționări diverse ale ei, cadrul ei de referință, reconstituind-o ca pe un univers. Prin exercițiul discernămîntului critic, al sensibilității estetice, al judecății de valoare, prin aplicarea unor criterii specifice, *C.* apreciază opera sub unghi axiologic, descoperă valorile și scăderile ei. Ea consideră operele literar-artistice drept structuri axiologice complexe, diversele valori (social-politice, etice, teoretice etc.) fiind mediate prin cele estetice. Există o dublă fundamentare antropologică și axiologică a intenționalității critice. Literalitatea operei, în funcție de valorile pe care le prezintă, incită conștiința critică. Punctul de plecare al procesului de valorificare critică trebuie căutat în structura valorilor artei ca produse finite care au dobîndit o existență prin funcționarea socială, și nu în conștiința „pură" a criticului. Valorificarea critică presupune, deci, antece-

Scanned with OKEN Scanner

denţa valorii; actul critic descoperă, nu creează, valoarea. Magisteriul *C.* distinge valoarea de non-valoare. Funcţiile criticii au variat în cursul timpului după rolul predominant pe care l-au jucat unul sau altul dintre demersurile ei. Dacă termenul e semnalat pentru întîia oară la Scaliger în 1580, o activitate critică apare de fapt odată cu creaţia literară. Din antichitate pînă în timpul *Renaşterii* (v.) nu există limite precise între *C.* şi artă poetică. Astfel, elemente de *C.* literară întîlnim în texte precum dialogul *Ion* a lui Platon (reflexii despre *Iliada* lui Homer), *Poetica* lui Aristotel, *Tratatul despre sublim* etc. Cu adevărat însă, *umanismul* (v.) renascentist şi, mai tîrziu, *clasicismul* (v.) modern, francez, englez, german oferă condiţiile optime unor preocupări critice specifice (Scaliger — *Hypercriticus*; artele poetice: du Bellay, Boileau, prefaţa unor opere poetice: Hofmannswaldau, Chr. Gryphius; *satira* (v.) pe teme literare: Schupp, Lauremberg, Chr. Weise). În secolul XVIII obiectivele, metodele şi funcţiile *C.* se diversifică, conştiinţa critică dobîndeşte o acuitate nouă, trecînd prin criza care opune *anticii şi modernii* (v.), doctrina şi creaţia clasică şi cea preromantică (Pope, *Essay on Criticism* — Eseu asupra criticii, 1711; Gottsched, *Kritische Dichtkunst* — Arta poetică critică, 1730; Nicolai, *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste* — Biblioteca ştiinţelor frumoase şi a artelor liberale, 1759), apoi lucrările lui Diderot, Lessing, Hamann, Herder, ale elveţienilor Bodmer şi Breitinger, austriacului Voss, ale lui Schubert, Lenz, Goethe (*Zei, eroi şi Wieland*), ori Schiller (*Despre poezia lui Bürger*). În secolul XIX, *C.* romantică (v. *Romantism*) (fraţii Schlegel, Tieck, Görres, Eichendorff etc.), postromantică (Baudelaire, Matthew Arnold etc.), ca şi cea democrat-revoluţionară rusă (Bielinski, Cernîşevschi, Dobroliubov, Pisarev) constituie preambulul *C.* moderne, care îşi revendică autonomia, devenind — odată cu marile conştiinţe critice din jumătatea a doua a secolului, prin asimilarea unor metode ştiinţifice — o disciplină cu un statut propriu (Sainte-Beuve, Taine, Francesco de Sanctis, Ruskin etc.). În urma crizei care a afectat atît literatura cît şi *C.* şi teoria literară, în ultimele decenii ale secolului XIX şi în primele decenii ale secolului XX, se conturează două direcţii esenţiale în *C.* contemporană: prima declară inutilă o analiză metodică, considerînd opera drept o entitate care nu se revelează decît parţial intuiţiei critice. Astfel, urmîndu-i pe criticii impresionişti şi pe Croce, unii critici (de ex. Gaëtan Picon) atribuie *C.* unicul rol al sugerării *inefabilului* (v.) creaţiei literare; a doua direcţie, mult mai importantă, consideră *C.* sub specia unei cunoaşteri sistematice ştiinţifice, considerînd opera literară drept un dat cognoscibil, reductibil prin diverse metode de cunoaştere raţio-

Scanned with OKEN Scanner

nală. Astfel, după perspectiva filozofiei și metodologiei aplicate, se pot distinge o serie de curente și școli în *C.* contemporană precum: *C.* marxistă (Mehring, Plehanov, C. Dobrogeanu-Gherea, Lunacearski, Lukács György, Ernst Fischer, Galvano Della Volpe, Carlo Salinari, Lucien Goldmann etc.); *C.* de orientare structuralistă (formaliștii ruși: B. V. Tomașevski, B. Eichenbaum, O. Brik, V. Șklovski, R. Jakobson; J. A. Richards; unii reprezentanți ai *New Criticism*-ului (v. *Noua critică*) american; R. Barthes, S. Doubrovsky; grupul de la *Tel Quel* în Franța etc.); *C.* psihanalitică (Bachelard, F. Clark, Prescott etc.), precum și curentele pe care R. Wellek, în *Conceptele criticii*, le denumește: a) de orientare lingvistică (Vossler, Spitzer, Auerbach, Damaso Alonso, Empson, Cleanth Brooks); b) antropologică și mitică (Wilson Knigth, M. Botkin, Northrop Frye); c) existențialistă (J. P. Sartre, G. Poulet, M. Blanchot). Tendințele și modalitățile de *C.* eclectică n-au lipsit (Thibaudet, M. Raymond, A. Béguin etc.), precum și personalitățile care au exercitat, odată cu activitatea lor de creație literară, magisteriul critic (P. Valéry, T. S. Eliot, Ezra Pound etc.). *C.* marxistă, întemeiată pe filozofia materialismului dialectic și istoric, caută să explice complexele raporturi existente între baza economico-socială și suprastructura sa literar-artistică. Producția literară și artistică — așa cum arată Marx în *Manuscrise economico-filozofice* (1844) — prelucrează lumea reală „în conformitate cu legile frumosului", legi specifice, altele decît cele ale naturii sau ale producției bunurilor materiale. *C.* marxistă ține seamă de regimul propriu pe care aceste legi specifice îl impun artei. Ea cercetează îndeosebi implicațiile sociale și ideologice ale operei, și promovează pe plan estetic — *realismul* (v.), și pe plan general ideologic — valorile umanismului socialist (v. *Umanism*). *C.* românească numără printre principalii ei reprezentanți pe T. Maiorescu, C. Dobrogeanu-Gherea, N. Iorga, Il. Chendi, G. Ibrăileanu, O. Densusianu, M. Dragomirescu, D. Caracostea, P. Zarifopol, E. Lovinescu, P. Constantinescu, T. Vianu, Perpessicius, M. Ralea, Ș. Cioculescu, Vl. Streinu, G. Călinescu. Se pot stabili două descendențe critice importante, cea a lui Titu Maiorescu și cea a lui C. Dobrogeanu-Gherea. *C.* fiind mai presus de orice un mod de lectură avertizat și de interpretare valorizatoare a creației literare, ea își comunică rezultatele sub formele diverse ale discursului critic: *glosă* (v.), *scholie*, *comentar*, *recenzie* (v.), *cronică* (v.), *eseu* (v.), *monografie* (v.) etc. Aceste modalități ale *C.*, ca și feluritele metode pe care le aplică, presupun: a) disponibilitatea operei, caracterul ei în permanență „deschis" la interpretare; b) pluralitatea perspectivelor posibile asupra operei; c) comunicabilitatea impresiilor, intuițiilor și concluziilor conceptuale ale *C.* Ca mod de comuni-

Scanned with OKEN Scanner

care, deci ca act social, *C.* îndeplineşte următoarele funcţii : 1) *Funcţia teoretică* — observaţiile şi analizele critice devin termenul unor consideraţii asupra fenomenelor literare. 2) *Funcţia practică* — chiar şi atunci cînd nu-şi atribuie un rol normativ, cînd nu-şi arogă (cum a făcut adeseori) o funcţie directoare, *C.* constituie un ferment al creaţiei literare, adeseori un ghid în practica scrisului ; ea oferă creatorilor modele indirecte, avertizează şi formează. 3) *Funcţia socială* — — *C.* contribuie la formarea şi educarea opiniei şi a gustului public, îndeplinind conştient ori nu un rol pedagogic. *N.B.*

CRITICĂ DE TEXT ≈ În filologie, *C. textului* sau *verbală* constă în examenul aprofundat al manuscriselor, în vederea restabilirii formei originare a unei opere transmise cu erori datorate copierilor succesive. *C.* poate fi *internă*, cînd studiază conţinutul textului, şi *externă*, cînd are ca obiect istoria manuscrisului. Ansamblul de reguli privind editarea se numeşte *ecdotică*. *C.* este indispensabilă pentru ediţiile din autorii antici (la noi, medievali), dar se aplică uneori şi asupra celor moderni, deja tipăriţi : textele autentice ale lui Dante, Shakespeare, Voltaire, Manzoni, Eminescu s-au editat printr-o muncă de extremă minuţie. Posibilitatea *C.* se întemeiază pe studiul psihologic al mecanismului reproducerii unui model scris, în care apar erori instinctiv determinate. Acestea sînt : confundarea sunetelor (literelor), repetarea sau omisiunea unor cuvinte, alterarea numelor proprii ori străine, intervertirea rîndurilor, interpolarea (adaosuri voluntare), introducere a gloselor marginale în text (mai uşor de observat la versuri). O eroare primitivă se propagă în copiile ulterioare. Bazîndu-se pe cunoştinţe ştiinţifice precise şi variate (istorie, literatură, lingvistică, paleografie), obligatoriu asociate cu un gust estetic sigur, editorul compară şi clasifică manuscrisele diferite ale aceluiaşi text, spre a depista erorile de transmitere ori lacunele şi a le corija prin *conjecturi* (*C.* divinatorie, *emendatio*). Ultima operaţie este întotdeauna relativă, chiar dacă întîmplarea poate ivi un manuscris neştiut care să confirme reconstrucţia propusă. Istoria *C.* verbale începe din antichitate : în şcoala de la Alexandria, Zenodot şi Aristarh (secolul III î.e.n.) supun examenului critic textele homerice ; latinii Aelius Stilo şi T. Varro (secolul I î.e.n.) cercetează piesele lui Plaut. După Renaştere, editarea anticilor se face cu tot aparatul erudiţiei. Italianul Scaliger (secolul XVI), englezul Th. Bentley (secolul XVIII) şi mai ales olandezul Peerlkamp (1786—1865) uzează excesiv de judecata subiectivă, epurînd manuscrisele de tot ce consideră nedemn pentru valoarea admisă a unui autor : marea victimă a fost Horaţiu, cenzurat în pasaje autentice. Principiul şcolii moderne, stabilit prin lucrările eleniştilor germani Bekker şi Dindorf (secolul XIX) şi ale francezului Louis Havet (1849—1923),

Scanned with OKEN Scanner

este studiul minuţios al manuscriselor, ridicat pe criterii riguros ştiinţifice; se corijează numai eroarea inexplicabilă, apelîndu-se la conjectură cu maximă prudenţă (v. şi *Variantă*). *M. Vor.*

CRONICA ≈ Termenul provine din fr. *chronique*, lat. lit. *chronica*. **1.** Formă de consemnare a unor evenimente istorice, în care relatarea faptelor este făcută strict cronologic. Apărută în elenism (v.), continuată în antichitatea tîrzie şi mult dezvoltată în Bizanţ, este bogat reprezentată de-a lungul evului mediu. Înainte de-a ajunge să fie redactată în limba naţională a diferitelor ţări în parte, *C.* e scrisă în lumea occidentală în latineşte, iar la noi în slavoneşte. În cuprinsul manifestărilor care caracterizează începuturile culturii române, pe lîngă vasta literatură populară şi scrierile religioase, înregistrăm literatura constituită de istoriografia cronicarilor (Grigore Ureche, Miron Costin, Ioan Neculce, în Moldova; Stoica Ludescu, Radu Popescu, Radu Greceanu, în Muntenia). **2.** Extinzîndu-şi înţelesul, *C.* sfîrşeşte prin a desemna şi categoria romanelor concepute ca un document de epocă, în sensul de istorie a moravurilor, uneori din contemporaneitatea autorului. Astfel Stendhal îşi subintitula romanul *Le rouge et le noir* (1831) „Chronique du XIXe siècle" (Cronică a secolului al XIX-lea). În literatura noastră, Cezar Petrescu bunăoară, care se vrea, ca romancier, istoriograful vieţii sociale a timpului său, îşi intitulează întregul caleidoscop al numeroaselor romane: „Cronica românească a veacului XX". **3.** Rubrică de ziar sau revistă, consacrată comentării formelor de manifestare a actualităţii (*C.* politică, literară, teatrală, muzicală, plastică etc.). *D.P.*

CULOARE LOCALĂ ≈ Exprimarea, într-o operă literară, a caracteristicilor unui loc anume, de obicei mai restrîns decît spaţiul naţional căruia i se înscrie respectiva creaţie (deşi accidental şi oarecum abuziv se aude şi sintagma „culoare locală europeană", „culoare locală americană" etc.). Expresia nu trebuie confundată cu autohtonismul, *C.l.* putînd fi realizată şi de un artist legat numai accidental de respectivul loc, cum e cazul cu unele pînze tahitiene ale lui Gauguin, cu părţi din opera lui Kipling etc. Cultivarea expresă a *C.l.* poate conduce pînă la interferenţa cu exotismul (v. *exotic*), aspect literar care a şi contribuit la impunerea ei, dar de care se deosebeşte, totuşi, printr-o sferă ceva mai restrînsă şi mai ales prin împrejurarea că în operele cu tentă exotică se cultivă programatic neobişnuitul, ciudatul, pitorescul redundant, epatantul etc. Deşi preexistentă în artă, *C.l.* a fost exploatată de preromantici (v. *Preromantism*), mai intens de romantici (v. *Romantism*) şi, de la ei încoace, a fost utilizată ca o reacţie la „generalitatea" clasicizantă (v. *Clasicism*), la *idilismul* (v.) academist (v. *Academism*) etc., însă şi ca un mijloc de a sur-

prinde particularităţile şi enorma variabilitate a lumii. *C.l.* poate fi, aşadar, urmarea unui demers conştient al artistului (cazul unor picturi olandeze, al prozei hugoliene, al unor fragmente din *Pseudo-kineghetikos* de Al. Odobescu), rezultînd însă şi în chip nedeliberat din opera respectivă, cum se întîmplă în producţiile populare, în scrierile unor autori sicilieni sau provensali, ale lui Jules Romains, Creangă, Slavici, I. L. Caragiale, Coşbuc (expresia n-are în vedere, cum e înţeleasă uneori, numai realităţile rurale sau numai proza şi dramaturgia), M. Sadoveanu, Panait Istrati, Pavel Dan, Iulian Vesper etc. Acordîndu-i importanţa cuvenită (excesele întunecînd orizontul operei, după cum expurgarea totală o anemiază), *C.l.* contribuie la consolidarea unor creaţii, la autenticitatea atmosferei, la veridicitatea lor. Expresiile „culoare istorică", „culoare socială", folosite uneori, au în genere aceleaşi caracteristici, cu precizarea că perioada de timp avută în vedere, cînd se vorbeşte de culoare istorică, poate fi elastică, după cum culoarea socială se poate referi la un individ, un grup, o clasă etc. Uneori determinările respective sînt utilizate spre a marca aspectul social şi istoric al operelor luate în considerare. *G.M.*

CURENT LITERAR ≈ Mişcare literară de o anumită amploare şi durată; convergenţă a unor principii generale de natură complexă (artistică, ideologică, filozofică), exprimate în literatură, care se pot subsuma unei viziuni comune într-o anumită perioadă istorică. *C.l.* nu reprezintă o grupare literară foarte strictă, cum sînt *cenaclul* (v.) sau societăţile literare de tipul „Junimii", ci mai mult o rezultantă generală a tendinţelor unei epoci. Dacă au existat curente al căror act de naştere este precis datat, prin publicarea unui *manifest* (v.), ca *dadaismul* (v.) sau *futurismul* (v.), alteori *C.l.* se constituie în conştiinţa publicului şi a însişi scriitorilor abia după ce o parte importantă a operelor sale au fost publicate şi şi-au manifestat tendinţele estetice în chip implicit, ca *romantismul* (v.) sau mai ales *realismul* (v.), care a apărut ca o tendinţă unitară, coerentă, abia în ochii posterităţii, după dispariţia primei generaţii de scriitori (Balzac etc.). Formele de manifestare ale principiilor comune unui *C.l.* sînt diverse şi nu se limitează la opera literară propriu-zisă; ele includ manifestele literare şi diferite alte modalităţi de expresie teoretică, o anumită poziţie a criticii literare, o atitudine comună în faţa fenomenului artistic în general, ca şi în faţa problemelor sociale etc. Chiar *C.l.* care afirmă de la început independenţa lor absolută faţă de viaţa socială nu se pot detaşa de aceasta, pretinsul refuz teoretic al aspectului social avînd de fapt valoarea unui refuz al societăţii contemporane, ca în cazul *parnasianismului* (v.). Alteori, tocmai principiul ideologic este cel care coagulează în jurul său scriitori de

Scanned with OKEN Scanner

factură diversă, el cristalizîndu-se ulterior în cîteva trăsături artistice proprii : de ex. *sămănătorismul* (v.). Existînd ca o tendinţă generală, ca o convergenţă a unor principii, este evident că *C.l.* nu va include niciodată numai scriitori foarte asemănători şi că nu toate operele lor se pot afilia necondiţionat curentului de care aceştia şi-au legat la un moment dat numele ; există puternice trăsături clasice în opera lui Heliade Rădulescu, unul din promotorii romantismului românesc, în opera lui Delavrancea se amestecă trăsături romantice şi naturaliste, iar *simbolismul* (v.) lui Macedonski, care se grefează pe un fond net romantic, include numeroase elemente clasice din ce în ce mai evidente spre sfîrşitul activităţii sale. *C.l.*, ca realitate istorică, nu trebuie confundat cu existenţa permanentă a unor atitudini, a unor viziuni artistice fundamentale care există, în germene, de cînd există şi literatura ; în acest fel s-a putut vorbi de romantismul sau de realismul anticilor, de *clasicismul* (v.) romanticilor etc. Manifestare concretă a unui anumit cadru istorico-social, *C.l.* exprimă întotdeauna o realitate naţională specifică ; romantismul francez are propriile sale trăsături, care nu se suprapun peste cele ale romantismului englez sau german, şi care diferă de cele ale romantismului românesc. Condiţiile istorice şi sociale, propriile tradiţii literare, anumite afinităţi temperamentale colorează în chip specific o realitate literară pornită dintr-un ferment iniţial asemănător. Folosirea acelorași denumiri pentru curente manifestate în diferite literaturi nu stabileşte deci identitatea acestora, ci doar esenţa lor comparabilă. *M.An.*

CURTENESC ≈ Termenul, derivat în limba română din *curtean* + *esc*, după modelul fr. *amour courtois*, it. *amore cortese* „dragostea de curte", denumeşte un cod şi o filozofie a iubirii care domină literatura poetică a evului mediu şi a *Renaşterii* (v.). Iubirea e înţeleasă ca o adevărată artă, cu legi proprii. Dealtfel, între secolele XII—XIV au funcţionat la Avignon, Pierrefeu, Signe, precum şi în Gascogne, Champagne, celebrele curţi de dragoste, organizate ca tribunalele judiciare de pe atunci şi prezidate de ilustre doamne nobile. Aici se desfăşurau acele *tensons* — dispute despre dragoste între *trubaduri* (v.) şi doamnele care formulau sentinţe în chestiuni de reguli cavalereşti. Sistemul de convenţii al iubirii curteneşti, propriu liricii provansale de la sfîrşitul secolului XI, exprima cultul femeii, desăvîrşirea morală prin dragoste şi devoţiunea faţă de aceasta. *Amor impurus* (Amorul impur), cu toată lipsa de pudoare, cu *calamburile* (v.), echivocurile şi travestiurile erotico-religioase, nu este simţit în epocă drept o abatere de la convenţiile de onoare şi decenţă. Această contradicţie e doar aparentă, fiind dovada unei vitalităţi care-şi caută un stil pentru a deveni cultură, ca de ex. : *Les Cent nouvelles Nouvelles* (O sută de alte povestiri), *epitalamurile* (v.) lui Eustache Deschamps, *Le Roman de la*

Scanned with OKEN Scanner

Rose (Romanul trandafirului) etc. În maniera *C.*, dragostea este asociată inteligenţei subtile, care are plăcerea jocului de idei. Ea este similară iubirii divine, ca şi veneraţiei medievale a Sfintei Fecioare. Amorul *C.* e dominat de elementul intelectual şi moral. Nu se transmit emoţii şi sentimente, ci construcţii savante cu ajutorul unor imagini şablon, devenite curînd locuri comune : îndrăgostitul aspiră spre dragoste şi perfecţiune, are un cult pentru virtute, dreptate şi onoare, e devotat pînă la moarte, speră, doreşte şi suferă, iar iubita este nu o anumită femeie, ci femeia în general, un ideal de frumuseţe şi elevaţie celestă. Dacă în Provenţa sau în Spania lirica trubadurescă şi amorul cavaleresc corespundeau unui anumit stadiu al relaţiilor sociale, odată exportate şi imitate în nordul Franţei şi în Sicilia, ele au devenit o convenţie a stilului preţios. Apare astfel un concept aristocratic al iubirii, *amor cortese*, *amour courtois*, exprimat prin prea multă retorică şi prea puţină poezie. Pornind de la această tradiţie, reprezentanţii *dulcelui stil nou* (v.) şi Dante vor aprofunda elementul de idealizare a femeii pînă la amorul mistic, contemplaţia extatică şi elevaţia metafizică. Mai aproape de arsenalul retoric şi de deprinderile galante ale curţilor de dragoste provensale este Petrarca. Eliberat de simbolurile şi abstracţiile teologice, el exprimă cu simţ analitic-psihologic sinuozităţile delicate ale sentimentului de iubire (v. *Petrarchism*). *A.M.*

D*ACTIL* ≈ Termenul provine din fr. *dactyle*, lat. *dactylus*, gr. *daktylos* „deget". Cea mai veche dintre diviziunile metrice ale prozodiei greceşti şi, probabil, multă vreme singura uzitată. Compus dintr-o silabă lungă şi accentuată şi două scurte ⏑⏑, s-a numit astfel după incerta analogie cu falangele degetelor (la patru degete ale mîinii, prima falangă este mai lungă decît celelalte două). După toate probabilităţile, originea *piciorului* (v.) *D.* este în nord-vestul Asiei-Mici, în Frigia. Spre deosebire de *anapest* (v.), care este ascendent, piciorul dactilic — opus acestuia şi descendent — accentuează prima silabă. *D.* este caracteristic nu numai *hexametrului* (v.) sau *pentametrului* (v.), căci poate fi întîlnit şi în metrii (v. *Metrică*) lirici. Combinat cu *troheul* (v.), piciorul dactilic formează versul *logaedic* (v.), dintre care cel mai simplu este *adoneul* (v.) eminescian : „Mie redă-mă !" Un exemplu de *tetrapodie* (v.) dactilică ne oferă Dimitrie Bolintineanu, în *Mihnea şi baba* : „Mihnea încalecă, calul său tropotă", prin urmare : ⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑. *R.H.*

DADAISM ≈ Termenul provine din fr. *dadaïsme*. Curent insurecţional artistico-literar, pus la cale, în formă de farsă scandaloasă, de un grup cosmopolit de boemi, în refugiu pe teritoriul

Scanned with OKEN Scanner

neutral al Elveţiei, în timpul primului război mondial. Sediul de început al manifestărilor anarhice, menite să contrazică violent conceptul comun de artă şi să ultragieze totodată întregul mod burghez de a gîndi, îl constituie la Zürich „Cabaretul Voltaire", înfiinţat de Hugo Boll în februarie 1916. Aici, unde se înscenează în spirit teribilist numere muzicale de zgomote disonante, recitaluri absurde de anti-poezie sau expoziţii de colaje, poetul Tristan Tzara, originar din România, are ideea de a denumi iniţiativele extremiste ale grupului, recurgînd la dicţionarul *Larousse*, pe care îl deschide la întîmplare, hotărît să aleagă primul cuvînt întîlnit în capul coloanei din stînga paginei respective: « Dada. Lingv. Termen copilăresc sau hazliu, care este folosit pentru desemnarea unui cal. Fig. Idee fixă, înclinaţie, proiect mîngîiat totdeauna cu gîndul, la care se revine fără încetare: „Fiecare are Dada-ul său" ». Renunţînd la orice structurare conştientă a actului artistic, dadaiştii optează ostentativ pentru jocul de loterie al hazardului. Tot Tristan Tzara este acela care vine cu o soluţie în acest sens, propunînd cum să se ajungă la o autentică poezie de asociere arbitrară a cuvintelor: „luaţi un ziar, luaţi o foarfecă, alegeţi un articol, tăiaţi-l, tăiaţi pe urmă fiecare cuvînt, puneţi totul într-un sac, agitaţi !" Printre efemeridele de frondă ale grupului *D.* se numără la Zürich revista „Le mouvement Dada" (Mişcarea Dada) (1916) şi buletinul „Dada" (1917—1919), iar mai apoi la Paris buletinul „Cannibale" (1920). Haosul inspiraţiei preconizat de *D.* este adesea simplă poză, adoptată pentru spectaculosul situaţiei, aşa cum a observat G. Călinescu *(Principii de estetică)*. În nihilismul lor radical, dadaiştii sfîrşesc la un moment dat prin a se autodesfiinţa, conştienţi de riscul de a cădea ei înşişi într-o convenţie, aceea a inconformismului. În 1922, Tristan Tzara îşi anunţă primul demisia din mişcarea „Dada". Printre protagoniştii *D.* se semnalează, între alţii, în literatura germană — R. Huelsenbeck, H. Arp, W. Mehring, M. Ernst, iar în literatura franceză —A. Breton, L. Aragon, P. Eluard, Ph. Soupault, care ajung mai toţi a trece apoi la *suprarealism* (v.). În publicistica de avangardă de la noi, urme de influenţă ale stării de spirit dadaiste pot să fie surprinse mai ales în ireverenţiozitatea demonstrativă a colaboratorilor de la „unu" (1929—1933), revista lui Saşa Pană. *D.P.*

DAMNARE ≈ Termenul provine din fr. *damner*, lat. ecles. *damnare* „a condamna". Prin extinderea sensului specific dogmei creştine, *D.* denumeşte simbolic opoziţia poetului romantic (v. *Romantism*) faţă de societate şi legile acesteia, de ex. poziţia lui Byron. Solitudinea morală şi revolta izvorau la poetul englez dintr-o viziune lucidă a antagonismului dintre eu şi lume. Individualismul său exprima o atitudine de libertate tragică faţă de un destin fatal. Manfred şi Lara întruchipau

Scanned with OKEN Scanner

conştiinţa supremă de *self reliance* (încredere în sine) — emblema autonomiei faţă de legea religioasă, socială, general umană. *D.* devine *a posteriori* o sumă de gesturi şi atitudini sociale care ajung convenţii, prin supralicitare epigonică. În literatura română, în preajma revoluţiei de la 1848, abundă gesturile byroniene, poeţii afişînd o conştiinţă răzvrătită în spirit malefic, rătăcitor, vag mitologic, cu ardenţe revoluţionare şi poze temperamentale: blazare, dezordine morală, simţ al deşertăciunii, scepticism, melancolie (ca, de ex., la Ion Heliade Rădulescu, I. Catina, C. A. Rosetti — care traduce *Manfred*, Cezar Bolliac, D. Bolintineanu). *D.*, ca stare afectivă şi determinare socială, este legată de ideea de *geniu* (v.) şi de fatalitatea destinului acestuia de a fi frustrat de fericirea terestră (ex. Byron, *Stanzas for Music* — Stanţe pentru muzică: „Fericirea este pentru tine şi păcatul pentru mine"). Descendenţa byroniană a motivului poetic al geniului damnat este prezentă în *Demonul* de Lermontov şi în poezia de tinereţe a lui Mihai Eminescu, de ex. în *Înger şi demon*: „*Ea* un înger ce se roagă — *El* un demon ce visează: / *Ea* o inimă de aur — *El* un suflet apostat; / *El* în umbra lui fatală stă-ndărătnic răzemat / La picioarele Madonei, tristă, sfîntă, *Ea* veghează". „Demonul" eminescian, structurat după un ideal romantic byronian, care reapare în *Strigoii* şi, în special, în figura lui Toma Nour din *Geniu pustiu*, se distinge prin frumuseţe fizică, avînd un suflet revoltat. Toma Nour este un model de înger căzut, care întruchipează arhetipul eminescian al eroului furtunos şi luptător naţional: „Era frumos — de-o frumuseţe demonică ... Ai fi crezut că e un poet ateu, unul din acei îngeri căzuţi, un Satan, nu cum şi-l închipuiesc pictorii: zbîrcit, hidos, urîcios, ci un Satan frumos, de o frumuseţe strălucită, un Satan mîndru de cădere, pe a cărui frunte Dumnezeu a scris geniul, şi iadul îndărătnicia — un Satan dumnezeiesc, care trezit în cer a sorbit din Lumina cea mai sfîntă, şi-a-mbătat ochii cu idealele cele mai sublime, şi-a muiat sufletul în visurile cele mai dragi, pentru ca în urmă, căzut pe pămînt, să nu-i rămînă decît decepţiunea şi tristeţea gravată în jurul buzelor". Pentru Eminescu, *D.* byroniană este exprimată de „figurile catilinare": Toma Nour, Ioan (revoluţionar din Transilvania, tovarăş al lui Avram Iancu). *A.M.*

DECADENT ≈ Termenul provine din fr. *décadent* (cf. lat. *decadentia* „decădere"). Semnifică ceva în declin, în curs de disoluţie. În terminologia literară, apare ca un calificativ dat anumitor manifestări de extrem rafinament ale scrisului unor autori dintr-o literatură ajunsă la o fază de maturitate crepusculară. Théophile Gautier, punînd accentul pe insolitul modernităţii lui Baudelaire, în prefaţa pe care o concepe în 1868 pentru volumul *Les fleurs du mal* (Florile răului), găseşte prilejul de a rezuma primul atributele stilului zis de

Scanned with OKEN Scanner

decadență: „stil ingenios, complicat, savant, plin de nuanțe și căutări, împingînd mereu mai departe limitele limbajului, luînd culori din toate paletele, note tuturor claviaturilor, străduindu-se să redea gîndul în ceea ce are mai inefabil și forma în conturele ei cele mai vagi și lunecătoare, ascultînd, pentru a le traduce, confidențele subtile ale nevrozei, mărturiile pasiunii îmbătrînite care se depravează și halucinațiile bizare ale ideii fixe bătînd în nebunie. Acest stil de decadență este ultimul cuvînt al Verbului ... Se poate aminti, cu privire la el, limba marmorată de verzimea descompunerii și cea fezandată a imperiului roman în declin și rafinamentele complicate ale școlii bizantine, ultima formă a artei grecești căzute în delicvescență; dar acesta este idiomul necesar și fatal al popoarelor și civilizațiilor, în care viața factice a înlocuit viața naturală și a dezvoltat la om nevoi necunoscute". Pe la 1880, epitetul de *D.*, cu un accent peiorativ, începe să capete circulație în literatura franceză, stigmatizînd tipul de sensibilitate nervoasă al unei categorii de tineri poeți, cu un lirism ușor morbid, poeți asimilați mai tîrziu *simbolismului* (v.), care preiau însă pe moment epitetul, pentru a-și face din el o adevărată emblemă. Versul unui sonet al lui Verlaine, „Je suis l'Empire à la fin de la décadence" (Sînt imperiul la sfîrșitul decăderii), le denunță elocvent starea de spirit. Între 1886 și 1889 apare și o revistă cu titlul „Le Décadent" (Decadentul), care este publicată de Anatole Baju și are printre principalii colaboratori pe Verlaine. Trec drept *D.*, în afară de Baudelaire, Rimbaud și Verlaine, revendicați ca mari precursori, Jules Laforgue, Tristan Corbière, Maurice Rollinat, Huysmans din *À rebours* (În răspăr) etc. În poezia română, mai toți exponenții simbolismului, de la începutul secolului, se consideră într-un fel *D.* Structural însă, numai Bacovia reprezintă, de fapt, cazul unui simbolist din familia *D. D.P.*

DECEMBRIST ≈ Derivat în limba română de la *decembrie* (în rusă *dekabri*, *dekabrist*), luna în care a avut loc în 1825 în Rusia răscoala îndreptată împotriva iobăgiei și autocrației țariste. Programul politic avea un conținut burghezo-democratic, deși capii *D.* au fost nobili. Răscoala a fost înăbușită de țarul Nicolae I, de curînd încoronat. Cinci dintre conducători sînt spînzurați: Pestel, Rîleev, S. I. Muraviov-Apostol, Bestujev-Riumin, Kahavski. Aportul decembriștilor la dezvoltarea culturii ruse este considerabil. Parte din ei au fost scriitori. Editau almanahul „Poliarnaia zvezda" (Steaua polară) și publicația „Mnemozina". Au scris poezii cetățenești (*Dumele* lui Rîleev, *Răspunsul* lui Odoevski la poezia lui Pușkin *În Siberia* etc.), romane istorice, drame, articole. Concepția lor literară se încadrează într-un *romantism* (v.) corespondent în multe puncte cu *pașoptismul* (v.) românesc. Promovau o literatură inspirată din realitățile naționale și

Scanned with OKEN Scanner

sociale, educativă şi revoluţionară. Puşkin şi Griboedov s-au aflat în relaţii strînse cu *D. M.V.*

DECLAMAŢIE ≈ Termenul provine din fr. *déclamation*, cu originea în lat. *declamatio*. **1.** Exerciţiu şcolar de elocinţă, datînd din epoca romană republicană, deprinzîndu-i pe elevi cu arta de a vorbi în public. **2.** În teatru , acţiunea de a rosti expresiv textul dramatic, prin accentuarea şi nuanţarea frazelor şi cuvintelor într-o manieră particulară, care constituie arta *D.* **3.** Întrucît recitarea era solemnă şi emfatică, textul devenind un fel de cîntec vorbit, termenul a căpătat cu vremea un sens peiorativ, *D.* şi *declamator* numind şi caracterizînd orice text literar pompos, artificial, redundant şi adesea banal. *Al.S.*

DECODAJ (v. *CODAJ*).

DECORUM ≈ Termenul este preluat ca atare din latină. Reprezintă, în poezia epică şi dramatică, grija pentru respectarea trăsăturilor generale ale caracterului. Cicero îl defineşte în *Orator*, 21, demonstrîndu-i existenţa în viaţa reală, de unde şi necesitatea de a fi utilizat în arta oratorică şi poezie. *D.* este echivalentul latin al termenului gr. *propon*, folosit de Aristotel (*Retorica*, III, 7, 1—2) în legătură cu proprietăţile *stilului* (v.) : cuviinţa, măsura justă a tonului care trebuie să varieze potrivit diverselor *subiecte* (v.). Aristotel ironizează de pildă pe Cleophon, poet tragic al vremii, care tratează orice subiect, nobil sau simplu, pe acelaşi ton, căzînd în *comedie* (v.) cînd vorbeşte de o figură augustă. Aceeaşi înţelegere aristotelică a respectării specificului caracterului („Trebuie orice etapă s-o asemeni cu ale ei obiceiuri / Dînd trăsături proprii firilor ce se schimbă cu anii"), a situaţiei dramatice („Îi recomand să privească modele, moravuri din viaţă / Şi imitînd, priceput, limbaj viu el de aicea să tragă") şi al stilului este prezentă şi la Horaţiu în *Ars poetica* (89—127), deşi termenul ca atare (*D.*) nu este folosit. Este evidentă fixitatea *genurilor* (v.) în funcţie de caracteristicile stilului : „fiece gen locul său cuvenit şi sortit să-şi păstreze" ; „un subiect comic nu vrea să fie tratat în vers tragic" ; „Să flecărească nu-i demn tragediei în versuri uşoare / Ca o matroană silită să joace la zile festive". Doctrina clasică a *D.* s-a păstrat timp îndelungat, criticii şi comentatorii medievali, renascentişti şi clasicişti din secolul XVII folosind termenul pentru distingerea genurilor poetice, pentru ierarhizarea stilurilor (înalt, moderat, vulgar) şi a gusturilor (elegant şi adevărat). *A.M.*

DEDICAŢIE ≈ Termenul provine din fr. *dédication*, lat. *dedicatio* „închinare" şi desemnează omagiul adus cuiva de către un autor, în forma unei consemnări imprimate în fruntea unei cărţi de-ale sale. Foarte mult timp, actul de închinare a unei opere a fost pentru scriitori un mod interesat de a măguli vanitatea unui protector de pres-

Scanned with OKEN Scanner

tigiu. La simpla indicare a numelui aceluia căruia i se dedică produsul literar, găsim adăugîndu-se formule reverenţioase de respect şi recunoştinţă. În secolele XVI şiXVII, textul dedicatoriu începe să se umfle frecvent pînă la dimensiuni de epistolă ditirambică. Ca un exemplu, iată *D.* compusă de Shakespeare pentru Henry Wriothesly, conte de Southampton şi baron de Tichfield, în fruntea poemului său *Venus şi Adonis* : „Înălţimea ta : Nu ştiu în ce chip te voi ofensa dedicîndu-ţi versurile mele neşlefuite, nici cum mă va judeca lumea pentru faptul că am ales un sprijin atît de puternic pentru a susţine o încărcătură atît de măruntă ; dacă însă aceste versuri sînt pe placul înălţimii tale, mă socotesc adînc lăudat şi făgăduiesc să-mi închin toate ceasurile de răgaz spre a te cinsti cu ceva mai solemn. Dar dacă primul moştenitor al creaţiei mele nu se va dovedi la înălţime, voi regreta că a avut un naş atît de nobil şi niciodată apoi nu voi mai cultiva un ţinut atît de sterp de teama unei recolte la fel de slabe...". În epocile mai recente, *D.* apar tot mai simplificate, sfîrşind în cele mai multe cazuri prin a nu mai avea decît semnificaţia unui gest de afecţiune. *D.P.*

DEMITIZARE ≈ Termen derivat recent din *mit* (v.), *mitizare*, prin care se marchează o atitudine culturală, filozofică, politică şi artistică, în genere o mişcare a conştiinţei, caracterizată printr-o reacţie negatoare faţă de ideile suspectate de a se fi golit de înţelesul lor primordial şi de a fi fost supralicitate pînă la a deveni *mituri*, figurat vorbind. Este una dintre expresiile orientărilor heterodoxe ce-au proliferat cu atîta vigoare în acest secol, dar şi a nevoii mai adînci de a verifica necontenit noţiunile şi atitudinile moştenite şi vehiculate în contemporaneitatea imediată, spre a nu cădea pradă şabloanelor, mistificărilor, inerţiei sau dogmatismului. În acest ultim sens, atitudinea — nu termenul — îşi are una dintre rădăcini în opoziţia platonică dintre *mit*, văzut ca o naraţiune care nu demonstrează, şi *logos*, „expunere logică", argumentată (vezi dialogul *Protagoras*) şi, mai recent, în *iluminism* (v.), care suspecta mitul de iraţionalitate. *D.*, întărită în epoca postromantică şi în cea modernă, ca reacţie la diverse apeluri la mit, defineşte o atitudine laică, critică şi uneori creatoare, faţă cu lumea. În domeniul literar, *D.* înseamnă mai ales reacţie la convenţii, la formule deja constituite, la tot ce generează idoli, atitudini stagnante, frîne în calea înnoirii, care este prin forţa lucrurilor demitizatoare. Un anume abuz în folosirea termenului, explicabil prin confruntările şi revalorificările care au avut loc în cultura şi societatea românească de după al doilea război mondial, a dus la oarecare demonetizare a lui, de unde apariţia unor sinonime parţiale. Aşa se explică vehicularea cu acelaşi sens şi în aproximativ aceleaşi medii a denumirilor de

Scanned with OKEN Scanner

demistificare, *antidogmatism*, *demitologizare* etc., menite a atenua frecvența termenului *D.* în unele contexte. *G.M.*

DENOTAȚIE (v. *CONOTAȚIE*).

DESCÎNTEC ≈ Cuvîntul, derivat de la verbul „a descînta", provenit din lat. *discantare*, relevă îngemănarea inițială a cîntecului și a *D.*, ca și un transfer relativ continuu de date de la unul la celălalt. *Specie* (v.) a literaturii populare ritmate, conținînd formule magice, care, întovărășite de practici corespunzătoare, serveau de obicei ca auxiliar al medicinii primitive. Sinonim cu *vrajă*, *farmec*, *desfacere*. Este vorba de o specie care îngemănează aproape statornic poezia existenței (uneori cea mai înaltă), cu voința de acțiune practică și eficientă a omului asupra acesteia. *D.* atestă, în fond, direcția activă a ființei umane, setea și puterea ei de a surprinde aspectele necunoscute ale lumii (benefice ori malefice), a căror diversitate a încercat de timpuriu s-o stăpînească sau măcar s-o influențeze. Dar abordarea — cu mijloace relativ restrînse — a necunoscutului, a nenumăraților factori biologici, sociali, cosmici, psihici, medicali etc., cu care a fost mereu și necruțător confruntat omul, a generat o zonă de întrezăriri și îndoieli ce se situau între terenul ferm al certitudinii și cel indefinibil al necunoscutului. Din această necesitate de contact și influențare s-au ivit practicile magice și *D.*, al căror rol s-a redus pe măsura înaintării omului în zonele pe care le investighează și a schimbării punctului de vedere care favoriza atari practici. Dar formulele magice, de obicei în versuri, care acompaniau asemenea activități, menite a provoca efecte binefăcătoare sau nocive asupra unor fenomene, persoane și chiar obiecte etc., au rămas ca expresii pregnante ale fanteziei populare, unele vibrînd de o misterioasă poezie. Aerul lor inițiatic, transmiterea lor printr-un număr restrîns de persoane, le-au conferit atît un caracter mai conservator decît al celorlalte specii, uneori ermetic, cît și statornicia formală. Amestec de elemente ale gîndirii magice cu aspecte ale vieții curente, de vocabule rare și uneori ininteligibile, cu expresii plastice ale cotidianului, îmbinare de elemente oculte și de transparente aluzii la situații certe, *D.* a atras de timpuriu atenția folcloriștilor și a poeților, care au întrezărit în el o remarcabilă sursă de lirism. Cercetat de medici și sociologi, de lingviști și istorici ai gîndirii și culturii umane, *D.*, deși și-a pierdut multe dintre atributele inițiale, rămîne o expresie, uneori excepțională, a vocației artistice a poporului, unghi sub care e tot mai frecvent receptat. Căci e greu a rămîne indiferenți la invențiunea lirică de care sînt impregnate *D.*, la diversitatea lor expresivă. Este și latura sub care au fost valorificate în poezia noastră, îndeosebi în cea modernă, cum ar fi cea a lui Arghezi și Ion Barbu, de pildă (vezi, între altele, *Riga Crypto și lapona Enigel* ori *După melci*). Mai toți

Scanned with OKEN Scanner

poeții care le-au cunoscut au fost captivați de valorile lor incantatorii, de sugestiile pe care *D.* le pot încă procura atît de diversei poezii contemporane. *G.M.*

DESCRIPTIV ≈ Termenul provine din fr. *descriptif*, lat. lit. *descriptivus* „care descrie" și are două accepții curente: 1. Indicare a modului de a se reprezenta în scris întîmplări, oameni, locuri, lucruri, într-un fel care concurează pictura; 2. Stil de inventariere plastică, ducînd la configurarea unui tablou (peisaj, portret, natură moartă), opus stilului narativ, care ține de expunerea a ceea ce se întîmplă, implicînd o desfășurare pe scene. În structura compozițională a genului epic, tehnica *D.* a expunerii apare subsumată aceleia narative, pe care nu face decît să o întregească cu paranteze de amănunt. În *Iliada* lui Homer, pentru a pleca chiar de la cazul primei epopei europene, un exemplu în acest sens îl constituie celebra descriere a scutului lui Achile. În structura compozițională a genului liric, factorul *D.* rămîne exclusiv pînă tîrziu. Pînă cînd simboliștii ajung să descopere esența muzicală a poeziei și să treacă la exprimarea inefabilului prin sugestie, parnasienii duc descriptivismul la apogeu, practicînd în versuri o adevărată pictură de atelier. În literatura română, atît de bogat infuzată de natură, descrierile de peisaj sînt extrem de frecvente, atît în poezie, de la pastelurile lui Vasile Alecsandri la acelea ale lui Ion Pillat sau Adrian Maniu, cît și în proză, culminînd în opera lui Calistrat Hogaș și Mihail Sadoveanu. Cît privește portretul sau tablourile de interioare, concepute în spiritul descriptivismului de marcă balzaciană, exemple dintre cele mai edificatoare sînt de găsit în romanele lui G. Călinescu. *D.P.*

DEUS EX MACHINA ≈ Expresie latină care înseamnă, literal: „zeul coborît cu ajutorul mașinăriei". Ca procedeu dramatic indică rezolvarea conflictului dramatic printr-o intervenție a întîmplării-surpriză, ori a unui personaj cu totul neașteptat. Astfel este, în teatrul clasic francez, sfîrșitul comediei *Tartuffe* de Molière. Unele tragedii grecești (*Trachinienele* și *Filoctet* de Sofocle sau *Ifigenia în Aulis* de Euripide), ca și multe comedii latine ori din *commedia dell'arte* (v. *Comedie*) recurg la soluții nu îndeajuns de motivate, exterioare acțiunii propriu-zise. Expresia se folosește, astăzi, adeseori ironic, pentru a marca neverosimilul, surprins în indiferent ce scriere literară sau în viața cotidiană. *R.H.*

DEZNODĂMÎNT ≈ Calchiat după fr. *dénouement*, din *dénouer* „a desface un nod, a pune capăt unei acțiuni". Parte esențială a unei opere literare, și în special a unei piese de teatru, în care *acțiunea* (v.) propriu-zisă ia sfîrșit, nodul intrigii *subiectului* (v.) fiind dezlegat. În funcție de diferiți factori, *D.* poate fi: logic, absurd, previzibil, amînat (suspense), așteptat, neprevăzut, brusc, fericit etc. În fond

Scanned with OKEN Scanner

însă, din punct de vedere estetic, *D.* este de două feluri : 1) *firesc* — rezultat în mod logic din desfăşurarea acţiunii, a interacţiunii caracterelor, pasiunilor etc. şi 2) *artificial* — survenit în mod neaşteptat, printr-o intervenţie din afara acţiunii (de la anticul *deus ex machina* (v.), pînă la ,,accidentul'' modern). *D.* ca moment crucial în succesiunea episoadelor naraţiunii stabileşte un raport etic semnificativ între ordinea contextului social şi ordinea fictivă a subiectului. Deşi condamnat încă de Horaţiu, procedeul de a rezolva intriga prin fapte exterioare este folosit ca o concesie făcută dorinţei de senzaţional şi de *happyend* (v.) a marelui public. Aristotel rezervase comediei un *D.* fericit, în opoziţie cu tragedia ; în timpurile moderne mai toate comediile îşi au *D.* în căsătorie. În fine, dacă în teatru *D.* mai este strict necesar, în epică el a putut lipsi uneori, rămînînd doar o sugestie, iar alteori a fost plasat chiar la începutul operei, pentru a pune accentul pe însăşi desfăşurarea acţiunii, în funcţie de semnificaţia ultimă dinainte cunoscută. *M.D.*

DIACRONIE ≈ Provenit din fr. *diachronie*, cf. gr. *dia* ,,de-a lungul'' şi *chronos* ,,timp'', termenul desemnează considerarea unui ansamblu de fenomene în devenirea lui istorică. Un fapt lingvistic e considerat diacronic cînd ,,face să intervină elemente şi factori aparţinînd unor etape de dezvoltare diferite ale aceleiaşi limbi''(Oswald Ducrot, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* — Dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului). *D.* alcătuieşte o pereche antinomică cu *sincronia* (v.). F. de Saussure a definit *D.* ca o axă de succesiune, pe care nu se poate considera decît un singur fenomen, în schimbările lui istorice. *D.* este pentru el sinonimă cu dinamismul. Prin transpunerea terminologiei lingvistice în teoria literară şi în poetică, *D.* a început să însemne studierea destinului istoric al unei opere literare, a receptării ei diferite în diferite momente istorice, încadrarea operei într-o istorie a literaturii, ca şi studierea istoriei unui concept literar, de mai largă sau mai restrînsă generalitate (de la istoria unei forme de poezie, a *sonetului*(v.), de exemplu, la istoria *ritmurilor* (v.) sau a *stilurilor* (v.). Unul dintre conceptele constituite în esenţă pe ideea de *D.* este *tradiţia* (v.). Abordarea diacronică a literaturii se întemeiază pe recunoaşterea acţiunii evoluţiei în istoria literară, abordare care a cunoscut dezbateri ample cu mult înainte de introducerea terminologiei saussuriene (de la Aristotel la Herder, Hegel, Taine, Brunetière şi pînă în zilele noastre). G. Genette, încercînd să concilieze abordarea structurală cu cea diacronică a literaturii, a redefinit istoria literară ca istorie a funcţiilor şi nu a elementelor, ca sistem în care ,,cunoaşterea relaţiilor sincronice precede în mod necesar pe cea a procesului'' *(Structuralismul şi critica literară). R.S.*

Scanned with OKEN Scanner

DIAFORĂ ≈ Termenul provine din gr. *diaphora* „deosebire, diversificare, diferenţă". Figură de stil care constă în repetarea unui cuvînt întrebuinţat, dîndu-i-se o semnificaţie nouă, într-un context adesea aforistic, precum într-o maximă din *Cugetările* lui Pascal: „Le cœur a ses raisons, que la raison ne connaît pas" (Sînt raţiuni ale inimii pe care raţiunea nu le cunoaşte"), într-un vers al lui Malherbe: „Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses" (Şi roză, a trăit cît trăiesc rozele) (*Consolation*-Consolare) sau într-altul, de L. Blaga: „Şi-am ispăşit / cu suferinţi — o mie. / Am ispăşit / cu cîte-o bucurie" (*Inscripţie acoperită cu muşchi*). *R.H.*

DIALECTAL ≈ Termenul provine din fr. *dialectal*, de la *dialect*, din gr. *dialektos* „grai". În literatură, operă scrisă într-o limbă în care termenii de circulaţie locală sînt uneori covîrşitori, ajungînd pînă la obscurizarea textului. O astfel de operă a realizat Fréderic Mistral, scriind în dialectul occitan (ex. *Miréio*) şi fiind animatorul grupului *Le Félibrige* (1854), iniţiator al acţiunii de reînviere a limbii şi a vechilor tradiţii şi obiceiuri provensale. La noi, într-o mult mai mică măsură, s-au ivit scrieri cu asemenea tente sau intenţii mai ales în provinciile româneşti în care, datorită condiţiilor istorice, s-au putut accentua atari aspecte. Fenomenul este de observat, de exemplu, în unele opere de început ale lui Slavici, Em. Grigorovitza, dar mai ales la doi scriitori bănăţeni, ce singurii pot fi numiţi „dialectali", mai mult prin cîteva curiozităţi de rostire decît prin sintagme sau cuvinte ce s-ar deosebi de fondul comun al limbii literare, Ion Popovici-Bănăţeanul şi Victor Vlad de la Marina. Greoi şi cu efecte nu dintre cele mai fericite în proză, limbajul *D.*, folosit uneori pentru a sugera culoarea locală, are un anume pitoresc în poezia umoristică a lui Victor Vlad de la Marina, ca în foarte cunoscuta *Ăl mai tare om din lume*: „Trîmbiţ, dobe, larmă, chihot, / Fluier, strigăt, rîs şi ropot ... / Şie să fie? — Şie să fie? / Iacă-n tîrg, « minăjerie » / O « comegie » d'a cu fiară / Şi-mprejur lumie şi ţară. // În căbietcă, o măimucă / Baş ca omu mîncă nucă; / Alta blăstămată, şoadă, / Să ţînea numa în coadă; / Ş-alcelie, mînca-le-ar focu / Nu-ş găseau o clipă locu". *Al.S.*

DIALOG ≈ Termenul provine din fr. *dialogue*, lat. lit. *dialogus*. **1.** Într-o operă literară, conversaţia dintre *personaje* (v.); într-o piesă de teatru, într-un film, textul ce urmează a fi rostit de personajele în acţiune, mijloc prin care autorul îşi face eroii să vorbească şi astfel să-şi dezvăluie psihologia, sau prin care pune în lumină o *intrigă* (v.), un *conflict* (v.) şi determină lucrurile să evolueze spre un *deznodămînt* (v.). **2.** Prin mai noul *D.* interior, replicile pe care le schimbă cu sine însuşi un personaj literar, dînd expresie cîteodată unei contradicţii

Scanned with OKEN Scanner

psihologice acute. Ex. Hagi-Tudose, eroul din nuvela cu același nume de B. Delavrancea, în timp ce-și socotește comorile:

„— Ba sînt opt mii...
— Ba sînt zece!
— Ce fel zece?
— Atunci dincolo, sînt opt!
— Aș, nu se poate, aseară i-am numărat!"

3. Operă literară în formă de conversație între două sau mai multe personaje, în cadrul căreia se expun idei opuse și contradictorii. În antichitatea orientală și clasică, *D.* a fost folosit pe scară largă în operele filozofice, retorice și didactice. El avea calitatea de a evita ariditatea și monotonia dizertației abstracte și de a o face mai expresivă prin varietate. Grecii și romanii au cultivat cu plăcere și adesea cu strălucire *D.* — ex. *Dialogurile* lui Platon, unde procedeul se folosește efectiv, în cadrul unei conversații libere și animate, apoi *De Amicitia* (Despre prietenie), *De senectute* (Despre bătrînețe) ale lui Cicero, unde *D.* e utilizat ca simplă convenție literară. *D.* a fost foarte apreciat în epoca modernă în Franța, de către Pascal (ex. *Provincialele*), de către Fénelon, Voltaire, mai tîrziu de E. Renan (*Dialoguri filozofice)*, iar în secolul nostru de Paul Valéry (*L'Ame et la Danse* (Sufletul și dansul). Necesitatea *D.* în scrierile teoretice au simțit-o, în literatura română, Dimitrie Cantemir (*Divanul sau gîlceava înțeleptului cu lumea sau giudețul sufletului cu trupul*, 1698), Petru Maior (*Dialog pentru începutul limbii române între nepot și unchi*, 1819), iar mai aproape de noi, E. Lovinescu, în primele lui eseuri critice, sub formă de *D.* platoniciene, apoi M. Dragomirescu, a cărui teorie integralistă este prezentată sub forma *D.* filozofice, pe care le susțin scriitorii și criticii români (*Integralismul*, 1929). G. Călinescu a folosit uneori *D.* în *Cronicile optimistului (Naturalism, Dialog despre fericire)*. Frecvența *D.* din antichitate pînă în vremea noastră probează viabilitatea acestei foarte vechi forme a *eseului* (v.). *Al.S.*

DIATRIBĂ ≈ Termenul provine din fr. *diatribe*, de la gr. *diatribe* „petrecere a timpului", apoi „citire în public, discuție". **1.** Este un gen literar care apare în secolul III î.e.n., promovat de filozofii cinici, prin care aceștia își popularizau învățăturile moral-filozofice. Rătăcind prin diferite locuri, asemenea călugărilor vaganți, ei se adresau publicului larg, zugrăvind depravarea morală a epocii. Cum popularizarea respinge stilul științific și vocabularul special, ei adoptau un stil familiar, presărat cu *anecdote* (v.), *aforisme* (v.), jocuri de cuvinte, de multe ori dialogînd cu un adversar imaginar. Un exemplu literar sînt *Satirele* lui Horațiu, numite și *Sermones* (lat. *sermones* = gr. *diatribai)*. Acest gen se regăsește și la Schiller (predica

Scanned with OKEN Scanner

Capucinilor în *Wallenstein*). 2. Caracterul violent al criticii moravurilor a făcut ca *D.* să devină sinonimă cu *pamflet* (v.). În antichitate, prototipul scriitorului de *D.* este Lucian din Samosata. Voltaire își intitulează unele pamflete *Diatribes*. A treia parte a *Scrisorii III* de Eminescu este o *D. Gh.C.*

DICTEU ≈ Termenul provine din fr. *dictée* și desemnează procedeul de creație artistică preconizat de suprarealiști, prin care se ambiționa realizarea unei expresii formale a operei de artă, pe cît posibil „identică" fluxului genuin al gîndirii în stare de inspirație, veghe, vis etc. Avînd sorgintea în conceptul de inspirație platoniciană, ideea de creație artistică sub imperiul gîndirii „pure", în absența oricăror constrîngeri estetice, ideologice, morale etc. a fost deseori reluată în istoria culturii. Ea este prezentă, în diferite exprimări, și în revendicările de libertate estetică anticlasicistă ale romanticilor. Stendhal vorbește chiar de actul de a scrie „absolut sub dicteul imaginației sale și fără să știe unde va ajunge". Reacția contra *naturalismului* (v.) creează propriu-zis *dicteul suprarealist* (v. *Suprarealism*), teoretizat de André Breton în primul *Manifest al suprarealismului*, din 1924, ca procedeu de creație artistică al noului curent, definit ca atare după G. Apollinaire, deși *spiritul* său — scrie corifeul curentului — ar fi fost exprimat „cu și mai mare dreptate de cuvîntul supernaturalism, folosit de Gérard de Nerval". Dealtfel, suprarealismul este definit de însuși Breton drept: „Automatism psihic pur, prin intermediul căruia îți propui să exprimi, fie verbal, fie în scris, fie în orice altă modalitate, funcționarea reală a gîndirii. *D.* al gîndirii, în absența oricărui control exercitat de rațiune, în afara oricăror preocupări estetice sau morale". „Puritatea" inspirației fiind imposibilă în fenomenul complex al creației ca reflectare a realității, trebuie să vedem, în fond, în *D.* o metaforă contestatară, îndreptată împotriva artistului conceput ca „un receptacul surd al atîtor ecouri, un modest aparat înregistrator, fără nici un filtru": căci suprarealiștii s-au pronunțat împotriva „ideilor preconcepute", declarînd neconformism absolut, vrînd să elibereze „cu probitate — talentul, geniul", de orice constrîngeri academizante, calofile, să dea artistului libertatea gîndirii și a creației. *M.D.*

DIDACTICĂ (literatură) ≈ Provenind din fr. *didactique*, din gr. *didaktikos*, de la *didaskein* „a învăța", denumește genul care își propune să instruiască, să informeze, să educe moral. Din punctul de vedere al evoluției conceptului de poezie, *L.d.* reprezintă primul stadiu al formelor literare versificate care aveau un scop gnomic, mnemotehnic, de conservare a cunoștințelor din cele mai diferite domenii, în absența scrisului. Istoric, *L.d.* începe cu Hesiod (sfîrșitul secolului VIII î.e.n.), a cărui principală operă o formează două

Scanned with OKEN Scanner

tipuri de compoziţie *D.*: *Munci şi zile*, unde cititorul este instruit asupra elementelor muncii cîmpului şi a calendarului agricol, şi *Theogonia*, consacrată originii şi faptelor zeilor. În secolele următoare, VI şi V, apar scrierile filozofilor şi moraliştilor Xenophanes, Parmenide, Empedocle, care extind genul *L.d.* de la simpla instruire la transmiterea unor cunoştinţe speculative asupra cosmosului. Acestea sînt de fapt autentice tratate filozofice, pe care Aristotel le elimina sever din domeniul poeziei. În literatura latină, operele reprezentative pentru *L.d.* sînt: *De rerum natura* (Despre natura lucrurilor) de Lucretius şi *Georgicele* de Vergiliu. Într-o anumită măsură, *Ars poetica* (Arta poetică) de Horaţiu şi *Ars amandi* (Arta de a iubi) de Ovidiu aparţin aceluiaşi gen literar. Sfaturile lui Horaţiu sînt în general estetice şi mai puţin tehnice sau direct metodologice, dar idealul său estetic exprimat rezumă şi corespunde celui al *L.d.* (ex. în *Ars poetica*: „Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci / Lectorem delectando pariterque monendo" — Vot de la toţi ia acela ce utilul cu dulcele îmbină / Pe cititor desfătîndu-l şi totodată învăţîndu-l — trad. C.I. Niculescu). Literatura medievală şi renascentistă este în mare parte *D.*, datorită acordului care trebuia realizat între orice conţinut etic şi doctrina sau adevărul creştin (ex. bogata producţie medievală de *satire* (v.), cronici rimate, vieţi de sfinţi, *miracole* (v.); *Roman de la rose* — Romanul trandafirului; o parte din poezia lui Chaucer, *The Faerie Queene* — Crăiasa zînelor, de Spenser etc.). Teoria renascentistă reia vechiul ideal al convertirii ştiinţei şi informaţiei în forme artistice. Istoria perioadelor de înflorire a *L.d.* corespunde epocilor de progres şi interes ştiinţific (ex. dezvoltarea ştiinţei speculative în Ionia din timpul lui Hesiod şi apoi, în perioada alexandrină, orientarea latină spre progres tehnologic, avîntul descoperirilor ştiinţifice în Renaştere). În literatura română, scrierile D. din secolele XVI, XVII şi XVIII cuprindeau cărţi religioase: *Cazaniile* (evangheliile cu învăţătură, evangheliile cu tîlc), *Vieţile sfinţilor*, *Patericile* etc. La acestea se adaugă *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* (secolul XVI). *A.M.*

DIDAHIE ≈ Termenul provine din ngr. *didachí*. „cuvîntare, învăţătură" şi denumeşte o predică moralizatoare care are drept punct de plecare un text din *Evanghelie*. La noi sînt cunoscute *Didahiile* lui Antim Ivireanu, care, spre deosebire de *Cazanii* (lucrări apropiate de litera *Bibliei*, care se citeau în biserică), sînt predici vii, cele mai strălucite ale genului oratoric religios din literatura română medievală. Ele conţin importante elemente de critică socială, fie directă, la adresa nedreptăţilor pe care le îndura ţărănimea obijduită, sau a moravurilor boierimii, fie aluzivă, la adresa stăpînirii otomane. *Diahiile* lui Antim Ivireanu, constituind opera sa de căpătîi, se ca-

racterizează prin abundența lirismului, a ironiei, ce se preface uneori în sarcasm și causticitate. *Al. S.*

DIGRESIUNE ≈ Termenul provine din fr. *digression*, lat. *digressio*. Procedeu constînd într-o dezvoltare colaterală a *subiectului* (v). prin paranteze, prin incursiuni în domenii ce țin mai puțin de acțiunea principală. În literatură, *D.* prea lungi și frecvente afectează unitatea subiectului. De aceea, în general, *D.* e privită ca procedeu parazitar. Se spune, de obicei, că cineva „se pierde în *D.*". Totuși, anumite specii literare recurg la *D.* ca la un procedeu adecvat, ca, de pildă, *eseul* (v.), care presupune numeroase incursiuni libere pe teme adiacente cu subiectul expunerii. Un exemplu de operă literară construită prin înlănțuirea de *D.* este *Pseudokineghetikos* de Al. Odobescu. Cartea începe ca o prefață la un tratat de vînătoare, dar se compune dintr-o suită de *D.* : analize de opere plastice, muzicale, literare, amintiri personale ale autorului etc., astfel încît *D.* constituie, în fond, și conținutul și farmecul acestei lucrări. *M.V.*

DILETANTISM ≈ Termenul provine din fr. *dilettantisme*, de la it. *dilettante* „amator" (cf. lat. *delectare* „a atrage, a desfăta"). În Italia are sensul pozitiv de gust foarte pronunțat pentru muzică, de rafinament, și este înțeles ca o necesitate și nu ca o modă. Prin extindere, *D.* a început să desemneze acțiunea aceluia care se dăruiește unei arte din pură plăcere, sau care manifestă un interes viu pentru arte în general. Cum la baza acestei atitudini a continuat să rămînă doar plăcerea, nedezvoltată printr-o specială pregătire în plan intelectual, sensul noțiunii a evoluat tot mai mult spre snobism și lipsă de competență, în opoziție cu profesionismul și chiar cu amatorismul. Diletantul judecă opera de artă întemeiat pe excesivele sale entuziasme și repulsii personale, adesea fără o cunoaștere sistematică a domeniului căruia i se aplică. El e un critic „după ureche", dar cu pretenția de a concura cu specialistul. De aici, indignarea și sarcasmul unor scriitori împotriva *D.*, ca adevărată plagă intelectuală. După I. L. Caragiale, care indică pericolul acestui mod de manifestare în pamfletul *1907 — din primăvară pînă-n toamnă*, criticul cel mai acerb și mai dăruit al *D.* s-a dovedit a fi, în literatura română, Paul Zarifopol. Eseurile sale din volumul *Din registrul ideilor gingașe* realizează un memorabil portret al snobului ignar, plin de ifose, considerîndu-se atoatecunoscător, care desfide specializarea și tehnica vreunei arte. Acest „Mitică în delir cultural" comunică imaginea stridentă a diletantului și a *D.* în forma lui agresivă. *Al.S.*

DIONISIAC (v. *APOLINIC*).

DIPODIE ≈ Termenul provine din fr. *dipodie*, construit după gr. *dipodos*, „lung de două picioare". Termen din metrica veche, folosit însă și de către moderni. *D.* reunește două picioare metrice și,

de regulă, poate constitui astfel un vers. Pot exista *D.* trohaice (bunăoară eminescianul: „Cînd cu gene / ostenite" — *Scrisoarea I*, sau „Peste vîrfuri / trece lună" — *Peste vîrfuri)* sau iambice, cum ar fi: „Nu cerceta / aceste legi" (G. Coşbuc, *Moartea lui Fulger*). *R.H.*

DISCURS ≈ Termenul provine din fr. *discours*, lat. *discursus* „alergare încoace şi încolo". Specie a genului oratoric, constînd într-o expunere făcută în faţa unui auditoriu, pe o temă politică, morală, literară etc. **1.** Originile *D.* sînt foarte vechi, el fiind atestat în cărţile sacre ale Indiei, Persiei, Egiptului şi Chinei, în *Biblie*, mărturii indirecte asupra lui găsindu-se, de asemenea, şi în vechea pictură şi sculptură a lumii. *D.* sînt *politice* (rostite în adunări publice, în parlamente etc.), *academice* (la deschiderea şi închiderea unor sesiuni, cursuri, congrese etc., la primirea de noi membri — *D.* de recepţie), *funebre*, *religioase*, (*didahii* (v.), *omilii* (v.), *panegirice* (v.), predici), *juridice* etc. Tradiţia aristotelică subdiviza *D.* în demonstrativ (referitor la fapte prezente), deliberativ (avînd ca obiect viitorul) şi judiciar (prin care se pledează în faţa unei instanţe judecătoreşti), însă clasificarea după circumstanţele rostirii pare mai adecvată. Cît priveşte menirea *D.*, Cicero accentua că, indiferent de împrejurarea în care se rosteşte, el trebuie alcătuit astfel încît „să convingă, să placă şi să determine aderarea, înduplecarea auditorului" (ut probet, ut delectat, ut flectat). Vechile canoane impuneau *D.* o structură hexatomică, cele şase părţi ale sale fiind: *exordiul* (o scurtă introducere), *propoziţia* (adică diviziunea părţilor subiectului tratat), *naraţiunea*, *probarea* (confirmarea, argumentarea celor susţinute), *respingerea* sau *negarea* (menită a preîntîmpina posibilele obiecţii) şi *peroraţia* (reargumentarea adevărurilor enunţate iniţial şi mai ales convingerea şi captarea bunăvoinţei auditorului sau a cititorului). Însă, în timp, stringenţa acestor reguli a fost tot mai mult neglijată, *D.* cerîndu-i-se mai ales limpezime, precizie, ţinută elevată, armonie, atitudine solemnă, dar firească, adică note ţinînd mai puţin de compoziţia părţilor. Ulterior, începînd cu perioada clasicismului, prin *D.* s-a înţeles şi orice expunere metodică, precum *Discours de la méthode* (Discurs despre metodă) al lui Descartes, *Discours sur le style* (Discurs despre stil), atribuit lui Buffon, *Discours sur l'histoire universelle* (Discurs asupra istoriei universale) de Bossuet etc. Date fiind diversitatea împrejurărilor în care se rosteşte, menirea pe care o are, *D.* a ajuns uneori la o mare valoare literară, impunîndu-se prin reprezentanţi iluştri precum Demostene, Cicero, Ioan Chrisostomul, Sfîntul Ambrozie, Bossuet etc. În perimetrul culturii noastre sînt celebri Antim Ivireanu, Mihail Kogălniceanu, Titu Maiorescu, Barbu Delavrancea, Take Ionescu, Nicolae Iorga, Nicolae Titulescu, Ion Petrovici şi alţii, ale căror *D.* stîrnesc oricînd

Scanned with OKEN Scanner

interesul, indiferent de obiectivul lor concret, uneori strict conjunctural. În poezia lirică, prezența elementelor discursive este de regulă repudiată, începînd cu simboliștii, ca stricînd unitatea emoției: „Prends l'éloquence et tords lui son cou" (Ia elocința și sucește-i gîtul), spunea Paul Verlaine în *Arta poetică*. **2.** În filozofie, gîndirea discursivă desemnează gîndirea care se constituie în etape de-a lungul comunicării lingvistice. Astfel, gîndirea sau cunoașterea discursivă se opun intuiției, ca viziune intelectuală. În anumite tendințe filozofice și literare contemporane sensul *D.* se apropie de cel oratoric, pentru a desemna mesajul vorbit, în opoziție cu *scriitura* (v.). Cu acest sens e utilizat de J. Derrida și J. Lacan (pentru acesta *D.* are funcția de a disimula obiectul inconștient al dorinței). În critica literară a ultimului deceniu, *D.* cunoaște o reînnoire fundamentală prin studiile lui J. Derrida (*De la grammatologie* — Despre gramatologie, 1967), care pune accentul pe limbajul vorbit. Opoziția D. — *scriitură* e studiată la nivelul semnificant fonic — semnificant grafic. *G.M.* și *A.M.*

DISONANȚĂ ≈ Provenind din fr. *dissonance*, lat. lit. *dissonantia* (Boethius), *D.* se impune ca termen filozofic și estetic mai ales în scolastică. Limba franceză îl consemnează în veacul XIV sub forma *dissonance*, cu sensul de „neaderență". În terminologia literară, *D.* desemnează lipsa de armonie în împerecherea unor sunete sau, uneori, incoerența logică. Sub raportul esteticii literare, trebuie văzute în *D.* nu numai un anume tip de dezacord — cum ar fi *silepsa* (v.) sau zeugma — dar și o stridență formală, efect al pasionalității celui care a compus textul sau menită a zugrăvi o situație patetică, precum în vestitul trimetru iambic al lui Sofocle, din *Oedip rege*: „Ți-e beznă și-n urechi, și-n minte, și-n priviri". La mijlocul veacului trecut, obscuritățile intenționate ale lui Robert Browning au determinat critica să-l considere poet al *D.*, în sensul logic al termenului. Hugo folosește *D.* fonică, precum în: „Et leur âme soufflait dans les clairons d'airain" (Și sufletul lor sufla în trîmbiți de aramă). Mai trebuie observat că *D.*, în sensul defavorabil al cuvîntului, este produsul variației de sensibilitate și gust de la epocă la epocă. Astăzi poate părea distonantă și prețioasă expresia din monologul lui Hamlet: „A lua armele împotriva oceanului de dureri" (v. *Catachreză*). *R H.*

DISTANȚARE (efectul de) ≈ Calc semantic după germ. *Verfremdungseffekt* „efectul de înstrăinare, de distanțare". Concepție estetică — aplicată îndeosebi în teatru de Bertolt Brecht — care presupune înlocuirea *sentimentului de participare, de identificare* și a *efectului de iluzie*, prin care vechile doctrine pretindeau suprimarea dis-

Scanned with OKEN Scanner

tanței dintre ficțiune și realitate, cu o netă depărtare, separare, înstrăinare a cititorului sau spectatorului de opera de artă, în scopul stimulării libertății de gîndire, a spiritului critic și a adoptării unei opinii. **1.** Folosind diferite mijloace, de la plasarea *acțiunii* (v.) în timpuri mitologice, în trecutul istoric sau pe alte meridiane, la recurgerea la generalizare și *parabolă* (v.) sau la bizarerie, și pînă la întrebuințarea persoanei a III-a, sau la rostirea pe scenă a indicațiilor regizorale, autorii adepți ai acestei teorii încearcă, pe urmele teatrului chinez și japonez, să ducă la limită convenția artistică, punînd un accent marcat pe valoarea didactică, sociologică, ideologică, metafizică etc. a operei de artă, și subordonînd emoția rațiunii. Prin diverse modalități — după Brecht — Arthur Adamov, în piesele sale de teatru, abstractizează personajele și schematizează acțiunea pentru a exprima idei de luptă socială sau reflecții filozofice, iar Eugène Ionesco, deși combătînd didacticismul și unilateralitatea soluției atribuite de el „teatrului epic", declară că tinde, prin paroxism, *ambiguitate* (v.), luciditate, umor, să „separe" pe spectatori de eroii pieselor sale printr-un sentiment de *dezgust*. **2.** În arta actorului, opusă concepției „trăirii", sintetizate de Stanislavski — după care actorul trebuie să se identifice emoțional cu personajul întruchipat —, *D.* lucidă, rațională, a actorului de personajul „reprezentat" își are numeroși susținători, începînd cu Diderot (*Paradoxe sur le comédien* — Paradox despre actor), care cerea actorului nu „sensibilitate extremă", ci inteligența de „a pătrunde și a reda cu deosebită grijă toate semnele exterioare ale sentimentului" — și pînă la Brecht, care pretindea actorului detașarea evidentă de personajul său, văzut ca o „versiune" personală propusă colocviului cu publicul. „Avantajul esențial pe care îl obține textul epic din efectul de distanțare — preciza dramaturgul german în volumul său teoretic *Mic organon pentru teatru* (1948) —, care urmărește să arate lumea sub un asemenea unghi încît să apară ca transformabilă, este tocmai caracterul său natural și terestru, umorul său, refuzul său de a păstra elementele mistice pe care teatrul tradițional le datorează unor epoci de mult revolute. *M.D.*

DISTIH ≈ Termen (pentru etimologie v. *stih*) aparținînd prozodiei antice; desemnează o pereche de versuri strîns legate ca înțeles. *D. elegiac* se compune din combinația *hexametru* (v.) — *pentametru* (v.), utilizat de ex. de Ovidiu în *Tristele;* de Marțial în *Epigrame* etc. A fost întrebuințat, printre moderni, de către Schiller, de Goethe (*Xenii*) și mai ales de Hölderlin, în poezia *Pîine și vin*

de exemplu. A fost introdus în literatura română de S. Bodnărescu: „Scara măririi de sui, privirea în jos ți-o coboară / Una mereu măsurînd, cît de adînc ai cădea". În epoca modernă, se înțelege prin *D.* reunirea a două versuri care au un sens complet: „Shakespeare! adesea te gîndesc cu jale, / Prieten blînd al sufletului meu" (Eminescu, *Cărțile*). G. Călinescu considera *D.* unitatea poematică minimă: „versificația începe de la distih, de la prima simetrie". *R.H.*

DITIRAMB ≈ Termenul provine din fr. *dithyrambe*, lat. lit. *dithyrambus*, gr. *dithyrambos*. Astăzi, prin *D.* este desemnat un poem foarte elogios sau — în general — o laudă excesivă. La început, *D.* denumea o formă de lirism coral, menită a-l slăvi pe zeul Dionysos, într-un ton entuziast-liric. Din nucleul *D.* s-a dezvoltat *tragedia* (v.) greacă, mai întîi (înaintea lui Eschil) prin desprinderea din *corul* (v.) ditirambic a unui singur actor, datorită căruia a fost posibil *dialogul* (v.). *D.* nu cunoaște *strofele* (v.), *antistrofele* (v.) și *epodele* (v.) lirismului coral grec. Creator al *D.* a fost considerat în antichitate Lasos din Hermiona sau, după alții, Arion, iar principalii reprezentanți ai genului — Simonide, Bacchylides, Pindar. În epoca *Sturm und Drang* (v.) s-a cultivat, de asemenea, *D.*, printre alții de către Goethe și de către Schiller. Fr. Nietzsche a scris și el *Dionysos Dithyramben*. *R.H.*

DOGMATISM ≈ Termenul provine din fr. *dogmatisme* (cf. lat., gr. *dogma* „precept, doctrină"). Termen prin care se definește orice orientare care se bazează pe recunoașterea necritică a unor adevăruri enunțate o dată pentru totdeauna, orientare care nu deduce noul din confruntarea cu practica și prin corelarea continuă cu teoria, ci prin ajustarea interpretării realităților potrivit unor principii apriorice. *D.* clasic e cel religios, dar, în timp, el s-a extins și în filozofie, știință, politică, precum și în estetică, manifestîndu-se în toate domeniile conservator, refractar înnoirilor. În cercetarea literară sau în *poetică* (v.), de o nuanță dogmatică se încarcă orice încercare de a postula legi sau norme de creație din care să poată fi deduse apoi criterii de apreciere. Cum fără un sistem de principii călăuzitoare critica și cercetarea literară nu sînt posibile, orice poetică, avînd pretenții clasificatoare și ordonatoare, va fi într-un grad mai mare sau mai mic dogmatică. O nuanță subliniat negativă a căpătat termenul mai recent, în procesul combaterii unor atitudini dogmatice în critica și teoria literară. În acest caz, *D.* a fost depistat fie în menținerea rigidă pe unele poziții depășite de vreme, fie în aplicarea mecanică a unor propoziții sociologice, valabile în alte sectoare, dar inaplicabile creației artistice, întrucît erau elaborate fără a se ține seama de specificul ei. Evident, critica angajată, militantă (v. *Militantism*), nu poate să nu se bazeze pe un sistem de principii extrase din experiența socială în general și

Scanned with OKEN Scanner

din cea artistică în special, dar minuirea unor criterii orientative nu înseamnă și dogmatizarea lor. Căci dezvoltarea literaturii generează continuu fenomene noi, care se cer valorificate dialectic, suplu, în consens cu practica literară în întreaga ei complexitate. *M.N.*

DOINĂ ≈ Termen, deopotrivă popular și cult, folosit pentru denumirea generală a *cîntecelor* (v.). Asupra originii cuvîntului s-au făcut cele mai diverse presupuneri. Hasdeu și alții au comparat termenul și formele lui dialectale românești cu lituanianul și letonul *daina* „doină, cîntec popular", cu avesticul *daēnā* „lege în versuri, cîntec", cu persanul *danah* „voce de femeie", cu irlandezul *dan* „cîntec, poemă" și cu derivatele lor. Ulterior, au fost emise și alte opinii, mai puțin fondate și fără suficientă argumentare lingvistică. D. Cantemir a atribuit cuvîntul limbii dacilor. Ipoteza, reluată de Hasdeu și recent de E. Fraenkel și de alții, pare a fi în cele din urmă îndreptățită, mai ales dacă o raportăm la faptul că *D.* — fără a fi o *specie* (v.) sau un *gen* (v.), ci denumind mai curînd o stare poetică specifică, — e profund caracteristică pentru lirica oamenilor din locurile noastre. Aceasta, fără a mai pomeni de faptul că, în ucraineană și în ruteană, cuvîntul vine din română. În privința înțelesului, se cunosc, de asemenea, destule interpretări ale *D.* V. Alecsandri considera *D.* „toate cîntecele de doruri, de iubire și de jale". G. Dem. Teodorescu le subordona categoriei cîntecelor de lume, aparținînd liricii „de caracter elegiac", Ion Diaconu descoperă interferențe între *D.* și cîntece, după cum cercetătorii lirismului transilvan i-au relevat similitudini și ades chiar echivalențe cu *horiele* și *hora lungă maramureșeană* (Miron Pompiliu, Béla Bartók, Tiberiu Brediceanu, Ovidiu Papadima), în Oltenia zicîndu-i-se *cîntec prelungat, cîntec lung, de coastă* etc. D. Cantemir spunea că moldovenii încep cu cuvîntul „doină" „toate cîntecele în care se cîntă faptele războinice"; C. Negruzzi limitează *D.* la mediul montan, pomenind „doinele sau cîntecele muntene" etc. O posibilă înrudire între *D.* și *dor* (propusă, între alții, de Vladimir Streinu) e de luat în seamă și din unghi semantic și din unghiul de vedere al clasificării, primul termen avînd totuși un cuprins mai larg. Cum imprecizia continuă cu cît încercăm a surprinde o notă specifică, e de preferat, poate,a utiliza, cînd avem în vedere literatura populară, termenul încă mai cuprinzător de *cîntec*, care înglobează, deopotrivă, categoriile de mai sus (auzim frecvent sintagmele *cîntec de dor, de jale, de dragoste*), ca și altele, precum *cîntece de cătănie, cîntece bătrînești* etc. Întrucît nici limitele între *liric* (v.) și *epic* (v.) nu sînt ușor de trasat în literatura populară, termenul „cîntec" e convenabil și din acest punct de vedere, atributul ce i se alătură de obicei circumscriindu-i, în același timp, relativ clar sfera de cuprindere. Aceasta,

Scanned with OKEN Scanner

cu atît mai mult cu cît el e mai în spiritul creaţiei populare decît termenii de *lirică*, *poezie* (v.) etc., veniţi din sfera cultă. Încît, dacă pe plan muzical *D.* are o individualitate fermă, în cel literar ea devine aproape sinonimă cu lirica, un nume generic aplicabil tuturor speciilor tradiţionale ale acesteia. În literatura cultă românească, cuvîntul a început să circule prin intermediul lui V. Alecsandri, M. Eminescu, B. Şt. Delavrancea, G. Coşbuc, St. O. Iosif, T. Arghezi etc., definind o poezie ce exprimă stări de spirit asemănătoare celor care au generat cîntecele populare. De notat că ele au apărut după descoperirea patrimoniului popular, exprimînd, de regulă, sentimente de întristare şi setea de înfrîngere a feluritelor opreliști. *G.M.*

DRAMĂ ≈ Termenul provine din fr. *drame*, gr. *drama* „acţiune". **1.** Piesă de teatru în care un conţinut serios, uneori tragic, este prezentat într-o formă familiară, chiar comică, cuprinzînd orice fel de *personaje* (v.), sentimente, tonalităţi, spectatorul trecînd de la lacrimi la rîs. Istoria *D.* începe cu *drama satirică* (adică cu satiri) din teatrul antic, menită să destindă publicul după prezentarea triologiei tragice; singura *D.* satirică păstrată este *Ciclopul* de Euripide. Evul mediu cultivă *D. liturgică*, amestec de supranatural şi cotidian, ieşită din ceremoniile creştine (*mistere* (v.) *moralităţi* (v.) etc.). În Franţa secolul XVII, autorii de *tragedii* (v.) şi *comedii* (v.) scriu şi *comedii eroice* sau *tragicomedii* (P. Corneille — *Nicomède*, Molière — *Don Juan*), care, alături de piesele fără convenţii de gen ale lui Shakespeare, Ben Jonson, Calderon ş.a., preced apariţia, în secolul XVIII, a *D.* propriu-zise. În Anglia, epoca elisabetană produce cîteva piese de teatru din viaţa burgheză, ilustrînd specia propriu-zisă, *D. domestică*. Născută din dorinţa de a înfăţişa pe scenă subiecte contemporane de viaţă burgheză, îmbinînd tragicul cu comicul, *D. burgheză* este creată ca atare de Nivelle de la Chaussée, mai întîi prin „comedia lacrimogenă", *La fausse antipathie* (Duşmănia mincinoasă) — 1733, apoi prin *D.* veritabilă *Mélanide* (1741). Diderot, numind *D.* burgheză „gen serios", în opoziţie cu comedia şi *idila* (v.), scrie şi el în 1757 *Fils naturel* (Fiul natural), apoi *Père de famille* (Tată de familie). Beaumarchais însuşi debutează cu o *D.*, *Eugènie* (1767). În Germania, Lessing va teoretiza şi el pe marginea *D.* (în *Dramaturgia hamburgheză*), şi va scrie *Miss Sara Sampson*, *Minna von Barnhelm* şi *Nathan Înţeleptul*; vor urma Goethe cu *Goetz von Berlichingen*, Schiller cu *Hoţii* şi *Intrigă şi Iubire* etc. Spre sfîrşitul secolului XVIII, Sébastien Mercier, avînd credinţa că tragedia nu e adecvată spiritului şi scenei franceze, preconizează *D. istorică*

Scanned with OKEN Scanner

(Moartea lui Ludovic XII și *Dezertorul)*, pe care o va impune însă cu adevărat Victor Hugo prin prefața-manifest la *Cromwell*, din 1827, susținînd amestecul genurilor și abolirea regulilor *clasicismului* (v.), reforme pe care le va ilustra prin *D. romantice* : *Hernani*, *Marion Delorme*, *Ruy Blas* ș.a., urmat de Al. Dumas cu *Henri III* (1829), de Alfred de Musset cu *Lorenzaccio*, de Vigny, Mérimée ș.a. Cunoscînd o epocă de glorie între 1828—1845, *D.*, numită uneori și *tragedie burgheză*, *D. morală* etc., va decădea prin piesele unor Dumas-fiul, d'Ennery, Scribe ș.a. în *melodramă*, în care domină pateticul și sentimentalismul facil. Mai tîrziu, termenul de *D.* ajunge a se substitui oricărei piese de teatru, confundîndu-se cu *genul dramatic* (v.). Teatrul românesc, dezvoltat în genere sub impulsul celui romantic,cultivă cu precădere *D.*, îndeosebi varianta istorică a acesteia, prin B. P. Hasdeu *(Răzvan și Vidra)*, V. Alecsandri *(Despot-Vodă* ș.a.), Al. Davilla *(Vlaicu-Vodă)*, Delavrancea *(Apus de soare)* etc. 2. *D. lirică* denumește opera, piesa menită a fi cîntată. *M.D.*

DRAMATIC (genul) ≈ Termenul provine din fr. *dramatique*, derivat din *drame* „dramă", și desemnează totalitatea operelor literare scrise în formă de *dialog* (v.) și menite (în majoritatea cazurilor) a fi reprezentate pe scenă. Dacă *genul liric* (v.) se poate defini pe baza categoriei de liric, iar *genul epic* (v.) pe baza epicului, *G.D.* nu-și confundă sfera cu dramaticul. Dramaticul este o categorie estetică mai cuprinzătoare decît *G.D.*, el fiind aproape sinonim cu *conflictul* (v.), care se poate regăsi, ca stare de spirit, în toate genurile literare. Trăsăturile specifice ale conflictului dramatic sînt : a) existența unor forțe opuse, aflate într-o relație ostilă, în cadrul unui sistem de acțiuni și reacțiuni ; b) existența unui obstacol între forțele opuse ; c) ciocnirea lor, urmată de criză, de dezechilibru ; d) efectul ciocnirii este tensiunea interioară sau declarată, care reclamă o soluție. Operele literare în care utilizarea categoriei de dramatic este cea mai necesară și mai evidentă sînt cele destinate reprezentării teatrale. De aici și confuzia dintre *G.D.*, care cuprinde în majoritatea cazurilor opere teatrale întemeiate pe diverse nuanțe ale dramaticului, și categoria estetică. Dar, așa cum dramaticul se poate manifesta în orice formă de artă, și operele teatrale pot cuprinde elemente lirice (monologul, tirada romantică) sau epice (teatrul epic brechtian). Pînă în secolul XVIII discuția despre *G.D.* se reducea la definirea teoretică a celor două specii care-l alcătuiau : *tragedia* (v.) și *comedia* (v.), și la discutarea chestiunilor teoretice legate de ele : *mimesis*-ul (v.) ca raport al creatorului cu lumea, exprimarea prin intermediul personajelor în acțiune, ce reprezintă obiectivări ale eului, necesitatea de a respecta în construcție regula celor trei unități etc. Speciile *G.D.* au fost cele mai discutate de teoreticieni, „puritatea" legilor lor transformîndu-se,

Scanned with OKEN Scanner

din *Renaștere* (v.) pînă la *clasicism* (v.), într-o dogmă. Dar în practică noțiunile estetice interferau între ele, și Shakespeare, în *Hamlet*, îl pune pe Polonius să enumere tipurile de piese pe care le pot reprezenta actorii : tragedia, comedia, piesele istorice, pastorale, pastoral-comice, istoric-pastorale, tragic-istorice, tragic-comice-istoric-pastorale, scene indivizibile sau poeme nelimitate. Dryden, în 1672, scrie un *Essay on Heroic Plays* (Eseu despre piesele eroice) în care teoretizează dreptul la existență al „dramei eroice", apropiate de epicul epopeic. În secolul XVIII se dezvoltă comedia lacrimogenă, *melodrama* (v.), drama lirică (v. *Lirică*). 2). Acum, odată cu apariția termenului de *dramă* (v.), se poate vorbi și de *G.D.*, care cuprinde toate dramele, în sensul cel mai larg al termenului , de piese de teatru, fie ele tragedii, comedii, pastorale etc. Romantismul german (frații Schlegel) recomandă libertatea combinării tragicului cu comicul, după modelul pieselor lui Shakespeare; romantismul francez, prin Victor Hugo, neagă toate formele teatrale anterioare, „tragicomedia, tragedia abstractă, piesa elegiacă, comedia, tragedia filozofică etc.", și definește drama romantică drept „toate acestea la un loc"; Hegel, în *Vorlesungen über die Aesthetik* (Prelegeri de estetică), teoretizează raportarea eului creator la lumea exprimată în dramă drept o sinteză între liric și epic : „În sfîrșit, al treilea mod de reprezentare poetică le îmbină pe cele două precedente într-o nouă totalitate, în care avem în fața noastră și o desfășurare obiectivă, și nașterea ei din interiorul unor indivizi, astfel încît ceea ce este *obiectiv* este înfățișat ca ceva ce aparține *subiectului* ; și invers, pe de o parte, subiectivul este prezentat intuitiv în trecerea lui la exteriorizarea reală; pe de altă parte e legat de destinul pe care-l creează pasiunea, ca rezultat necesar al propriei ei acțiuni. Prin urmare, aici este desfășurată în fața noastră, ca în poezia *epică*, o acțiune în lupta și în deznodomîntul ei, puteri spirituale se combat una pe alta, intervin accidente care complică lucrurile, iar acțiunea omenească se raportează la acțiunea unui *fatum* atotdeterminant sau la aceea a unei providențe conducătoare, cîrmuitoare a lumii. Dar acțiunea nu trece pe dinaintea ochiului nostru numai în forma exterioară a desfășurării ei reale, ca un eveniment ce aparține trecutului și e reînviat numai de povestire, ci o vedem izvorînd actuală din voința particulară, din moralitatea sau imoralitatea caracterelor individuale, care devin prin aceasta punctul central al principiului *liric*. [...] Această obiectivitate, care provine din subiect, precum și acest subiectiv care este reprezentat în realizarea și valabilitatea lui obiectivă este spiritul în totalitatea sa, dînd, ca *acțiune*, forma și conținutul poeziei *dramatice*" (trad. D. D. Roșca). Teoria modernă a teatrului admite, în principiu, combinarea tuturor categoriilor estetice în dramă. După predominarea uneia dintre ele, s-au

Scanned with OKEN Scanner

catalogat diverse tipuri de piese de teatru, numărul tipurilor fiind variabil la diverşi cercetători : tragedia, melodrama, piesa eroică, piesa de probleme, comedia, comedia de moravuri, de caractere, drama de idei, didactică — propagandistică, piesa istorică, tragicomedia, drama simbolică, mimică etc. *G.D.* — cel mai dogmatizat, începînd cu estetica antică şi pînă în romantism, — se bucură azi de o libertate absolută : regula celor trei unităţi a fost abolită, regula construirii unui conflict care să conducă spre un punct culminant urmat de *deznodămînt* (v.) este negată de teatrul epic, compus din scene disparate, ca şi de teatrul *absurdului* (v.) ; rolul dramei de a implica afectiv spectatorul, prin *catharsis* (v.) sau printr-un sentiment de superioritate, este negat de efectul de *distanţare* (v.), nici chiar regula de a scrie piese în scopul reprezentării nu mai e respectată, căci, de la Musset începînd, se scriu piese spre a fi citite „într-un fotoliu", în sfîrşit, prin ideea de *antiteatru* (v.) sînt pulverizate conceptele tradiţionale de personaj şi de acţiune şi sînt date la iveală toate „sforile" construcţiei dramatice. Singura caracteristică rămasă constantă este obiectivarea eului creator prin intermediul unuia sau mai multor personaje cu existenţă independentă. *R.S.*

DRAMATIZARE ≈ Termen derivat de la *a dramatiza* (din fr. *dramatiser*) (v. şi *Dramă*) ; desemnează procesul de *adaptare* (v.) a unei opere literare (*poem epic* (v. *Epic*), *roman* (v.), *nuvelă* (v.), *schiţă* (v.) etc.) la rigorile convenţiilor artistice ale genului *dramatic* (v.), în vederea realizării spectacolului teatral. Această veritabilă rescriere a unei opere literare oferă posibilitatea unor spectacole *în spiritul* operei originare numai atunci cînd reuşeşte transpunerea pe scenă a notelor ei originale esenţiale : atmosferă, *intrigă* (v.), situaţii, *caractere* (v.), limbaj etc. Aşa sînt unele *D.* de atmosferă după schiţele lui Cehov *(Un animal ciudat)*, sau cea după nuvela lui Delavrancea *Hagi-Tudose* (realizată de către autorul însuşi), piesele de intrigă după romanele lui Tolstoi *(Ana Karenina, Învierea)*, înfruntările de caractere puternice din *D.* după Dostoievski *(Fraţii Karamazov, Idiotul)*, succesiunile de situaţii şi umorul de limbaj din spectacolele după schiţele lui Caragiale etc. *M.D.*

DRAMATURGIE ≈ Termenul provine din fr. *dramaturgie* (v. şi *Dramă*). **1.** Întrebuinţat deseori pentru a semnifica în fond *genul dramatic* (v.), termenul *D.* îşi găseşte o justificare reală îndeosebi în delimitarea mai strictă a artei teatrale, implicînd toate elementele punerii în scenă, faţă de textul dramatic, considerat uneori în sine, ca literatură (cf. Alfred de Musset, *Un spectacle dans un fauteuil* — Un spectacol într-un fotoliu). **2.** Într-un sens mai restrîns, noţiunea se aplică şi unei anume modalităţi artistice unitare : *D.* antică, clasică (v. *Clasicism*), romantică (v. *Romantism*), expresionistă (v. *Expre-*

Scanned with OKEN Scanner

sionism) etc., sau totalităţii operei dramatice a unui autor de o sensibilă originalitate: *D.* lui Euripide, Shakespeare, Ibsen, Strindberg, Cehov, Shaw, Brecht, Camil Petrescu. Specificul unei astfel de înţelegeri a *D.* este dat fie de „obsesia" unui element — destin tragic, erou dramatic, problematică socială, optică ironică etc., fie de arta construcţiei — scene-tablouri, înlănţuire epică etc. Rar, termenul cuprinde diversele preocupări teoretice asupra teatrului (cf. Lessing, *Dramaturgia hamburgheză*, 1768). *M.D.*

DUBLU (*alter ego*) ≈ Provine din fr. *double*. Motiv din literatura universală care utilizează două personaje identice sau foarte asemănătoare, spre a sugera complexitatea realităţii. Motivului i se pot fixa cîteva etape, în raport cu doctrinele estetice ale epocilor respective **1.** Teatrul antic, grec şi latin, îl foloseşte în mod exterior: ex. prezenţa gemenilor şi încurcăturile prin care trec aceştia datorită substituirii lor succesive (v. *Qui pro quo*), procedeu frecvent în comediile lui Plaut, Menandru, Terenţiu şi preluat apoi de Shakespeare (*Comedia erorilor*, inspirată după *Menechmi* de Plaut). **2.** Romanticii, eliberînd şi exacerbînd sensibilitatea eului, dînd acestuia valenţe titanice şi demonice, cunosc sentimentul *dedublării*: Shelley mărturiseşte a-şi fi zărit propria-i fantomă; Goethe povesteşte în *Poezie şi adevăr* experienţa demonică de a se fi întîlnit cu sine însuşi. În general, în proza modernă cultivarea *D.* este legată de înflorirea *povestirii* (v.) fantastice. În literatura germană, către sfîrşitul *iluminismului* (v.) şi în *romantism* (v.), găsim exemple memorabile: Jean Paul în romanele *Căsnicia, moartea şi nunta apărătorului de săraci*, *F. St. Siebenkäs*, *Hesperus*, *Titan*, E.T.A. Hoffmann în culegerile de nuvele *Nocturne* şi *Fraţii Serapion* şi în romanul *Elixirele diavolului*. Evoluţia ulterioară a motivului va fi influenţată de preluarea lui Hoffmann de către scriitorii francezi: Th. Gautier, Barbey d'Aurevilly, de nuvela anglo-americană — E.A. Poe, de romanul rus — A. A. Perovski, Dostoievski etc. E. A. Poe inovează întrebuinţarea motivului în povestirile fantastice, în special în *William Willson*. Apariţia *D.* sfîşie certitudinea realităţii, iar prin această breşă năvălesc misterul, senzaţionalul, teama de tenebre, groaza, straniul. Dostoievski, prin bogata suită a personajelor cu o conştiinţă fundamental conflictuală şi dual contradictorie transpune motivul mai întîi în planul psihologic şi apoi în cel etic creştin al dezbaterii tensionale dintre puritate, umilinţă, iertare pe de o parte şi crimă, violenţă şi demonism pe de alta. Pornind de la înregistrarea clinică a unui caz psihologic de alienare — Goliadkin *(Dublul)* —, Dostoievski va ajunge la dilema existenţială a personajelor Ivan Karamazov *(Fraţii Karamazov)*, Stavroghin *(Demonii)*. Sub influenţa lecturilor din E.T.A. Hoffmann, Kafka dă motivului o nouă încăr-

Scanned with OKEN Scanner

cătură a semnificației. Personajul unic al romanelor și al jurnalului său este rupt de sine și de alții, fiind izolat într-o însingurare totală de dublul și de multiplul său. O altă interpretare a *D.* se află în teatrul lui Luigi Pirandello. Este vorba de pierderea personalității interioare și de opțiunea pentru un alt rol, prin *dedublare* — aceasta avînd implicații și consecințe în planul condiției umane (*Henric al IV-lea*, *Îmbrăcați-i pe cei goi*). În literatura sovietică de după Revoluția socialistă, *D.* a fost cultivat ca un mod artistic de a ilustra procesul interior de ruptură a conștiinței. Era o dedublare socială și ideologică a poetului care trăise înainte și după revoluție, traversînd două societăți opuse, încleștate în lupta finală (v. *Omul negru* de Esenin). Odată cu *existențialismul* (v.) și teatrul *absurdului* (v.), care cultivă etica ambivalenței, a *ambiguității* (v.), a rupturii și înstrăinării, motivul *D.* supraviețuiește mai ales asociat noțiunii de *distanțare* (v.), pentru a reliefa poziția umană dual a personajelor cu rol mitic : *Antigona*, *Medeea* de J. Anouilh, sau în interpretarea critică a lui Hamlet, Lear de către Jan Kott, în *Shakespeare, contemporanul nostru*. În literatura română, motivul *D.* e prezent la M. Eminescu — *Avatarii Faraonului Tlà*, *Sărmanul Dionis*, *Gemenii* —, în poezia *Falduri* de Ion Barbu, care dezvoltă un motiv de inspirație din E. A. Poe și, la Al. Philippide, Șt. Aug. Doinaș etc. *A. M.*

DULCELE STIL NOU ≈ Termenul reprezintă traducerea sintagmei it. *dolce stil nuovo*. Este folosit prima oară de Dante în *Purgatoriu*, unde Bonagiunta se adresează astfel poetului : „Ci spune-mi, tu ești cel ce-n vers simțirea / și-n *rime noi* (s.n.) și-o cîntă, cînd grăiește : / « O, voi, ce știți cum naște-n piept iubirea »?" Acesta răspunde, definind poetica „Rimelor noi" : „Eu unu-am zis — cînd dragostea-mi vorbește, / ascult la ea și dup-a ei porunci / simțirea-mi prinde aripi și zămislește" (CXXIV, 51—54, trad. Eta Boeriu). Dante se referă la inovațiile stilistice ale poetului față de temele lirice tradiționale. Acest *stil nuovo* (stil nou) se naște din tradiția de două secole a liricii trubadurești provensale, de la care împrumută convențiile dragostei curtenești (v. *Curtenesc*), idealizarea femeii, cavalerismul, religiozitatea amorului care înnobilează. În istoria literară, *D.s.n.* reprezintă formularea unitară a unei noi conștiințe a poeziei italiene în a doua jumătate a secolului XIII, care a înflorit la Bologna și Florența. Reprezentanții principali sînt : Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia, Lapo Gianni, Dino Frescobaldi, Guido Orlandi, dar mai ales Dante. Ei au preluat forme complexe de versificație, cum ar fi *trobar clus* (cîntec închis) (v. *Ermetism*), care contribuie la dezvoltarea *canzonei* (v.) și a *sonetului* (v.). *D.s.n.* suferă o influență hotărîtoare din partea franciscanismului, care

Scanned with OKEN Scanner

aducè cultul unității omului cu natura, prin sinceritate, simplitate și sensibilitate. De asemenea, filozofia și științele naturii, astronomia, medicina au stimulat gîndirea poetică a stilnuoviștilor. Aceștia au fost în contact cu Universitatea din Bologna, unde se predau teologia tomistă (sinteză armonică între credință și rațiune), medicina, concepția filologică aristotelică. Analiza metafizică a iubirii este precumpănitoare și caracteristică poeților *D.s.n.* (Ex.: Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti scriu canzone doctrinale, Dante în *Vita nuova*, *Convivio* ilustrează scolastic doctrina neoplatonică și simbolic creștină a iubirii). Teoria școlii *D.s.n.* presupunea grija pentru a exprima cele mai dificile adevăruri și raționamente filozofice, teologice, științifice, într-o formă poetică frumoasă. Petrarca în *Cancionierul* său cristalizează deplin convențiile artistice ale *D.s.n.*, deosebindu-se totodată de acesta prin tensiunea expresiei subiective, ceea ce duce spre dilema specific petrarchistă între laicitatea dorinței erotice și aspirația spiritualistă. Noua metodă a adîncirii lirismului și a perfecțiunii stilistice este răspîndită în poezia italiană și europeană prin formula estetică a *petrarchismului* (v.). *A.M.*

EDDA ≈ Termen pe care unii îl derivă de la *Oddin*, vechi centru al culturii islandeze, iar alții din vechiul isl. *odhr* „cîntec, poem", cu care sînt denumite două culegeri din literatura veche germanică. Una e *E. veche* sau *E. poetică*, păstrată în manuscrise din secolul XIII din Islanda (țară unde, în chip excepțional, știința de carte și scrisul sînt fenomene de masă aproape milenare), cuprinzînd cîntece mitologice, de vitejie etc., apărute prin secolele IX — XII, unele amintind evenimente ce s-ar fi petrecut prin secolul III. *E.* veche se mai numește și *Saemundar-Edda*, după numele lui Saemund (1056—1133), învățat și artist cu o faimă excepțională, un fel de Faust scandinav, care ar fi transcris această *E.* poetică, bazată mai ales pe *aliterații* (v.) și bogată în expresii pe cît de naive și de elementare, pe atît de vii și de sugestive. Cealaltă, *E. nouă* sau *E. în proză*, s-a păstrat în manuscrise în proză din secolele XIII și XIV. Spre deosebire de prima, care reprezintă un tezaur al mitologiei germanice, mai ales din zona islandeză și norvegiană, cea de-a doua este un manual de poetică, cu masive exemplificări din *poezia scalzilor* (v. *Rapsod*) din secolele IX—XII. Ea mai este cunoscută și sub denumirea *Snorri-Edda*, întrucît are la bază un manual de poetică întocmit de Snorri Sturluson (1178 — 1241), care a devenit un document capital al poeziei și al mitologiei nordice. Snorri-Edda are cinci părți: I. prologul (cu referiri la istoria generală); II. însemnări despre mitologia nordică, cu citate în versuri, parte

Scanned with OKEN Scanner

denumită şi *Gylfaginning*; III. *Bragaraedhur*, adică aforismele lui Brag, zeul poeziei; IV. *Skaldskaparmal* (discurs asupra creaţiei poetice — în fapt, manualul de poetică, cu reguli şi exemplificări); V. *Háttatal* (comentariu ilustrativ a trei scurte poeme ale lui Snorri Sturluson, celelalte părţi fiind ilustrate cu poezii ale scalzilor). Aflate la întretăierea dintre literatura populară şi cea cultă, dintre istorie, literatură şi legendă, *E.*, cărora li s-au subsumat uneori şi alte producţii decît cele de mai sus, au fost clasificate în mitice, etice, eroice, genealogice, legendare, în funcţie de felurite aspecte ale structurii lor. În general însă, încîntătoare cum sînt cele mai multe în simplitatea lor şlefuită, foarte vechi, *E.* (anonime) reprezintă un document al puterii de creaţie artistică a popoarelor nordice şi, în parte, al istoriei acestora. *G.M.*

EDIŢIE ≈ Termenul provine din fr. *édition*, lat. lit. *editio*. Totalitatea exemplarelor unei cărţi sau ale unei publicaţii tipărite o singură dată. *E.* poate fi obişnuită, neavînd în vedere decît textul autorului, de obicei scriitor contemporan. Cînd ne referim la scriitori clasici, atunci opera de editare comportă alegerea şi stabilirea textului celui mai bun, prin colaţionarea diverselor *E.* succesive (prima fiind *E. princeps*), comentarea lui filologică şi istorico-literară (v. *Aparat critic*). La aceasta se mai adaugă studiul introductiv, *bibliografia* (v.), indicele de materii etc. O asemenea *E.* se numeşte *critică*, *ştiinţifică* sau de *referinţă* (ex. ediţia *Operelor* lui Eminescu, de Perpessicius). *E. definitive*, alcătuite de autorii înşişi, mai poartă denumirea „*ne varietur*", sau *de autor*. În raport de categoria de cititori căreia i se adresează, de profil, de condiţia grafică, *E.* poate fi *populară*, *şcolară*, *de lux*, *facsimilată*, *bibliofilă*. *Al.S.*

EGLOGĂ ≈ Termenul provine din fr. *églogue*, lat. lit. *ecloga*, gr. *ecloge* „selecţiune". *E.*, în sens literar, înseamnă iniţial „poezii alese". Romanii l-au aplicat exclusiv poeziei pastorale (v. *Arcadic*), denumind astfel cele zece poeme bucolice ale lui Vergiliu, sens care s-a păstrat pînă în zilele noastre. Imitatorii lui Vergiliu însă au subliniat caracterul dramatic — de acţiune — al *E.*, prin care aceasta se deosebeşte de poemul idilic. Au scris *E.*, în înţelesul vergilian: Ausonius (poet latin din veacul IV), Pontanus (secolul XV), Mario Girolamo Vida (secolul XVI), toţi trei în limba latină. Cu timpul, în limbile naţionale, ia amploare un anume caracter artificial al *E.* Potrivit concepţiei lui Sir Ph. Sidney şi spiritului arcadic s-au atribuit *E.* (începînd din veacul XVI) o elevaţie de ton şi un suflu cavaleresc. Astfel păstorul Dafnis ajunge, potrivit unei expresii a lui La Fontaine: „tînărul şi *frumosul păstor*, de aleasă viţă", un ideal de frumuseţe sufletească şi mărinimie. Se poate spune că *E.*

s-a metamorfozat în drama pastorală, de tipul *Amintei* lui Torquato Tasso. *Bergeries* (Pastorale) ale lui Racan nu sînt altceva decît *E.* ridicate la unitatea celor cinci acte ale unui poem dramatic. La sfîrşitul veacului XVIII (în care au produs *E.* Metastasio, Claude-Joseph Dorat), André Chénier scrie *E.* care, prin perfecţiunea formei, premerg *parnàsianismului* (v.). *R.H.*

ELEGIE ≈ Termenul provine din fr. *élégie*, lat. lit. *elegia*, gr. *elegeia* „cîntec de doliu". Specie a poeziei lirice în care se dă expresie unor stări de tristeţe. Cînd apare în literatura antichităţii greceşti, în secolul VII î.e.n., *E.* are o accepţie strict formală, indicînd o dispunere în *distihuri* (v.), prin alternanţa unui *hexametru* (v.) cu un *pentametru* (v.), indiferent de natura conţinutului afectiv, pe care îl găsim mult timp constituit din comunicarea, cu acompaniament de flaut, a celor mai diverse sentimente, de la acelea de jeluire funerară la acelea de exaltare războinică. Ceva mai tîrziu, în secolele IV şi III î.e.n., cu poeţii alexandrini Calimah şi Philetas, suferinţele erotice ajung să fie cîntate pentru prima oară în distih elegiac. În literatura latină din antichitatea romană, *E.* îşi precizează substanţial identitatea, în sensul că tiparul metric, prin care se diferenţia în poezia greacă, se restrînge acum în conţinut la gama sentimentelor legate de însăşi denumirea sa, aceea de plîngere. Avîndu-şi un precursor în Catul, liricii elegiaci din epoca lui August, de la Tibul şi Properţiu la Ovidiu, configurează în ultimele decenii ale secolului I î.e.n., cu lamentaţiile versurilor lor, o adevărată şi bogată poezie a sensibilităţii îndurerate. Dacă în secolul XIV nu întîlnim decît rar elemente de lirism elegiac, precum bunăoară în versurile lui Petrarca, în secolul XVI, în concordanţă cu tendinţele *Renaşterii* (v.) de a se reveni la formele poetice dezvoltate în antichitatea greco-romană, se observă o cultivare semnificativă a *E.* clasice, de la Ronsard la Camöens. La o naştere a speciei, într-un sens mai modern, asistăm abia în a doua jumătate a secolului XVIII, datorită cîtorva importanţi poeţi occidentali, între care, în primul rînd, Gray, Young, André Chenier, Klopstock, Goethe, Schiller ş.a.m.d. *Romantismul* (v.), cu poezia sa de confesiune sentimentală, de contemplaţie meditativă şi de reverie nostalgică, aproape exclusiv generată de stări de melancolie, vine să dea *E.*, în prima jumătate a secolului XIX, o potenţare maximă, cu polarizări pe motive ca singurătatea, despărţirea de iubită, efemeritatea sau vidul existenţei, moartea, caducitatea civilizaţiilor. Mai toţi marii exponenţi al lirismului romantic sînt şi autori de *E.*, de la Lamartine la Hölderlin, de la Shelley la Leopardi. În noua structurare a poeziei, care are loc în etapele de evoluţie ale *modernismului* (v.), de la Baudelaire încoace, trebuie spus că *E.*, ca şi celelalte specii ale genului liric,

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

își pierde, într-un fel, limitele tradiționale. Astfel, începînd cu ultimele decenii ale secolului XIX, la Verlaine sau Laforgue bunăoară, nu se mai poate vorbi de *E.* propriu-zise, ci de versuri cu accente elegiace. Diversificarea și nuanțarea tot mai complexă a tristeții în poezie duc în secolul XX la manifestări insolite în materie, cu un Rilke, Trakl sau Esenin. În literatura română, de-a lungul secolului XIX, *E.* este reprezentată în lirica lui Gh. Asachi (*La moartea părintelui meu*), Vasile Cârlova (*Înserarea*), Grigore Alexandrescu (*Miezul nopții*), Dimitrie Bolintineanu (*O fată tînără pe patul morții*), Vasile Alecsandri (*Dedicație*), Mihai Eminescu (*Melancolie*, *Despărțire*, *O, mamă*, *S-a dus amorul*, *Din valurile vremii*, *Mai am un singur dor etc.*). O bună parte din poezia noastră post-romantică din primele două decenii ale secolului XX, atît printr-un semănătorist ca St.O. Iosif, cît și, mai ales, prin cîțiva simboliști ca G. Bacovia, D. Iacobescu, Demostene Botez, se face ecoul unui lirism de o tristețe organică. Dintre moderniști, Ion Vinea poate să fie dat ca un exemplu de poet structural elegiac. *D.P.*

ELENISM ≈ Termenul, creat și pus în circulație de istoricul german Droysen prin cartea sa *Geschichte des Hellenismus* (Istoria elenismului), apărută în 1836, provine dintr-o falsă interpretare a unui fragment din *Faptele apostolilor*, 6, 1, unde se face deosebire în cadrul comunității creștine iudaice între „eleniști" și evrei. Droysen a crezut că eleniști erau numiți elinii care utilizau o limbă greacă impregnată de cuvinte ebraice, în opoziție cu grecii puri. În realitate, distincția se face în pasajul amintit între evreii elenizați și cei rămași credincioși tradițiilor iudaice. De la Droysen încoace, prin *E.* se înțelege perioada culturii grecești care corespunde în istoria politică epocii inaugurate de Alexandru Macedon (336 — 323 î.e.n.) și încheiate de victoria lui Augustus de la Actium (31 î.e.n.). În istoria culturii, domnia lui Alexandru constituie linia de demarcație între două perioade deosebite ca spirit și aspirații. Regele macedonean, prin cuceririle sale și prin constituirea unui imperiu cu tendințe universaliste, creează cadrul politic necesar difuzării masive a culturii grecești în Orient (se constată o influență greacă pînă și în arta indiană). Reciproc, prin contactele permanente cu tradițiile culturale orientale, se produce și o influență orientală asupra grecilor. De fapt, Alexandru reprezintă punctul culminant al unui proces istoric început cu secole în urmă, prin colonizarea greacă. Trăsăturile principale ale *E.* sînt următoarele: dispariția dialectelor și formarea limbii grecești comune (*koiné*), pe baza dialectului atic; decăderea Atenei, care pierde locul de metropolă culturală, rămînînd totuși, în virtutea tradiției, centrul școlilor filozofice; apariția și dezvoltarea unor noi și puternice centre culturale: Alexandria (varianta alexandrină

a *E.* se numeşte *alexandrinism* (v.), termen pe care unii cercetători francezi îl extind asupra întregii epoci), Pergam, Antiohia etc.; opoziţia grec-barbar nu se mai face pe baza criteriului etnic, adoptîndu-se criteriul etic şi cel cultural; întreaga epocă este dominată de cosmopolitism, pe care stoicii îl fundamentează din punct de vedere filozofic; ştiinţele se dezvoltă într-o măsură fără precedent; în toate domeniile, erudiţia devine un scop în sine, *poeta vates* (poetul profet) se transformă în *poeta doctus* (poetul erudit). *E.* este epoca în care, dezvoltîndu-se spiritul critic şi erudit în toate domeniile, apar primele ediţii critice (mai ales la Alexandria, unde dinastia Ptolemeilor se străduieşte să concentreze pe toţi savanţii epocii şi întemeiază Muzeul şi celebrele biblioteci), datorate lui Zenodot din Efes, Aristofan din Bizanţ şi Aristarc. Tot atunci se elaborează numeroase „canoane" (liste de autori exemplari) de poeţi, autori dramatici, retori etc. Literatura popoarelor din Orient intră în sfera de preocupări a grecilor; pentru prima oară sînt transpuse în limba greacă opere, mai ales religioase, ale acestor popoare (de exemplu, în anul 176 î.e.n. apare traducerea *Bibliei*, cunoscută sub numele de *Septuaginta*). Erudiţia se manifestă şi în literatura propriu-zisă; în domeniul prozei istorice apar culegerile de decrete şi inscripţii, *cronici* (v.), cronologii etc. *Poezia didactică* (v.) se dezvoltă şi ea sub impulsul erudiţiei şi al ştiinţei (Aratos); *epopeea* (v.) reînvie, dar este o epopee artificială, încărcată pînă la saturaţie de elemente mitologice şi geografice (Apollonios din Rodos), ca şi poezia dramatică (Lycophon din Chalcis). *Retorica* (v.) se închide în şcoli şi îşi pierde caracterul pe care l-a avut în timpul regimurilor democratice, devenind un simplu exerciţiu de virtuozitate. În *E.* înfloresc stilurile *atic* (v.) şi *asianic* (v.), precum şi cel intermediar între cele două extreme, datorat şcolii din Rodos. Retorica are o influenţă considerabilă asupra tuturor genurilor literare, autorii fiind preocupaţi de realizarea unor efecte patetice. O serie de specii literare capătă o mare amploare: *epigrama* (v.) (Callimah), *poezia bucolică* (v.) (Teocrit, Bion, Moschos), *mimul* (v.) (Herondas), *imnul* (v.) (Castrion din Soloi), poezia satirică (Callimah), *elegia* (v.) (Callimah, Parthenios din Niceea), *parodia* (v.) (Matron din Pitana), *comedia nouă* (Menandru). În filozofie se dezvoltă stoicismul, epicureismul, scepticismul şi eclectismul. În general, în *E.* se constată o slăbire a forţei creatoare faţă de epocile precedente şi o tendinţă pronunţată către preocupările ştiinţifice, către erudiţia cultivată ca scop în sine, şi către o specializare riguroasă. Aceasta nu înseamnă că au lipsit marii autori, dintre care menţionăm pe Teocrit, Callimah, Herondas, Polibiu etc. *E.* a exercitat o puternică influenţă asupra culturii romane şi, prin intermediul acesteia, asupra culturii europene. De fapt, trăsăturile fundamentale

Scanned with OKEN Scanner

ale *E.* îşi prelungesc existenţa în epoca romană şi mai tîrziu în cea bizantină, cînd se realizează o sinteză elenistico-creştină. *E.* se caracterizează, deci, prin erudiţie, lărgirea orizontului geografic şi de cultură, căutarea de efecte patetice. *Gh.C.*

ELIPSĂ ≈ Provenind din fr. *ellipse*, lat. lit. *ellipsis*, gr. *eleipsis* „lipsă, omisiune", *E.* este o figură de stil ce se defineşte drept subînţelegerea într-un context a unuia sau a mai multor cuvinte omise. Subînţelegerea verbului duce la construcţii nominale, sintetice, care dau mai multă vigoare stilului, procedeu caracteristic lui Tucidide şi Tacit. Un exemplu tipic de *E.* este vergilianul „Ille nihil !" (Acela — nimic), pentru a exprima ideea „Şi n-a răspuns nimic acela !". În *Sturm und Drang* (v.) se cultivă cu precădere *E.* patetică de tipul „Şi acuma, ce"? (subînţelegîndu-se : „vom face"), din *Hoţii* de Schiller (actul IV, scena 5). În *E.* nu se suprimă principalul, ca în aposiopeză (v. *Reticenţă*) ci, ca şi în *litotă* (v.), expresia este concentrată. O formă mai complicată de *E.* este cunoscutul vers al lui Racine : „Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle ?" (Te-am iubit nestatornic ; dar credincios [cum te-aş fi iubit] ?). *E.* se deosebeşte de *subînţelegere*, în care termenul omis se află în acelaşi context : „Sergentul moare şuierînd / Pe turci în risipire / Iar căpitanul admirînd, / Stindardu-n filfîire". (V. Alecsandri, *Peneş Curcanul*). Simboliştii şi poeţii ermetici folosesc de asemenea *E.* : „Suflete-n pătratul zilei se conjugă / Paşii lor sunt muzici, imnurile — rugă." (Ion Barbu, *Poartă*). *R.H.*

ELISABETHAN (v. *RENAŞTERE*).

ENCOMION ≈ Termenul provine din gr. *enkomion* şi desemnează un gen al poeziei lirice greceşti folosit pentru exaltarea meritelor unei persoane. Preluat de retorică, *E.* denumeşte *discursul* (v.) de elogiere a unei personalităţi (de pildă, discursul *Elogiul Elenei* de Gorgias), în genul *panegiricului* (v.). Lucian din Samosata îl foloseşte satiric în *Elogiul muştei*, la fel Erasmus în *Elogiul nebuniei*. Se numeşte astăzi *E.* (cel mai ades ironic) o laudă peste măsură de mare, întrebuinţîndu-se mai ales forma adjectivală : vorbire *encomiastică*, sau cea adverbială : a se exprima *encomiastic* (v. şi *Apologie*). *R.H.*

ENDECASILAB ≈ Provine din fr. *hendécasyllabe*, lat. lit. *hendecasyllabus* (cf. gr. *hendeka* „unsprezece" şi *syllabe*). Vers de unsprezece silabe, indiferent de natura lor. În literaturile moderne este foarte întrebuinţat *E. iambic* (v. *Iamb*), ca de ex. în *Divina Comedie* a lui Dante. În antichitate, Sappho sau Anacreon, utilizau o formă de tip special a versului *E.* Acest vers dintr-o poezie de Al. Philippide este un *E.* : „O, soare, cu aripa ta alungă". Sonetul este, în limba noastră, ca şi în italiană, endecasilabic. *R.H.*

ENJAMBEMENT ≈ Termen ce provine din limba franceză (derivat de la *enjamber* „a trece peste, a încălca"), păstrat în română cu pronunţia lui originară; paralel, se foloseşte şi *ingambament* (din it. *ingambamento*), ambele desemnînd un procedeu de versificaţie constînd în continuarea ideii poetului în versul următor, fără ca aceasta să fie marcată prin vreo pauză. „*Enjembementul* leagă versurile între ele, le face melodioase, pline de vioiciune şi de energie" (N. Iorga). *E.* e întîlnit frecvent în poezia greco-latină şi apoi la Ronsard şi la poeţii din gruparea *Pleiadei* (v.). Malherbe şi Boileau îl consideră o *licenţă poetică* (v.), tolerîndu-l totuşi în genurile „minore", *comedia* (v.), *fabula* (v.) şi uneori chiar în *tragedie* (v.). *E.* este redescoperit de romantici, care apelează la el într-o largă măsură (Schiller, V. Hugo, A. Chénier). În poezia românească se pot găsi numeroase exemple. Iată unul din drama istorică *Despot-Vodă* de V. Alecsandri: „Ştii, iapa de la Tunis pe care nici un brav / A-ncăleca nu poate?" *Al.S.*

ENUMERAŢIE ≈ Termenul provine din fr. *énumération*, lat. *enumeratio*. **1.** Ca termen retoric, desemnează o reamintire, o recapitulare a principalelor argumente, înainte de *peroraţie* (v.), recapitulare a cărei forţă stă, conform concepţiei celor vechi, în sobrietatea expresiei. Pentru cîştigarea bunăvoinţei finale şi a asentimentului auditoriului, oratorul trebuie să redea cît mai captivant temeiurile demonstraţiei, pe care le concentrează acum, reamintindu-le. Necesităţile conciziei duc la utilizarea stilului nominal, frecvent în naraţiunea epică. **2.** Figură de stil care constă în înşirarea unor argumente, fapte etc. privitoare la aceeaşi temă. Utilizată cu precădere în proză, se întîlneşte şi în poezia lirică: „Ia, eu fac ce fac de mult, / Iarna viscolul ascult, / Crengile-mi rupîndu-le, / Apele-astupîndu-le..." (Eminescu, *Revedere*). Observăm utilizarea *E.* ca procedeu stilistic la unii scriitori moderni ca Jules Romains, Robert Pinget (prozator aparţinînd „noului roman" francez) şi alţii. *R.H.*

EPANADIPLOZĂ (v. *REPETIŢIE*).

EPANALEPSĂ ≈ Termen provenind din gr. *epanalepsis* „reluare, repetiţie". Se defineşte drept repetiţia întreruptă a aceluiaşi cuvînt sau a aceluiaşi grup de cuvinte: „Copacii albi, copacii negri / Stau goi în parcul solitar: / Decor de doliu, funerar .../ Copacii albi, copacii negri" (Bacovia, *Decor*). În teoria retorică antică se face uneori deosebirea între repetarea unui cuvînt *(iteratio)* şi a unui grup de cuvinte *(repetitio)*. *E.* este de obicei o repetiţie lipsită de simetrie: „Aştepţi pe cineva? / Nu ştii pe cine? / / Sau nu te-aştepţi decît pe tine?" (I. Minulescu, *Rînduri pentru nechemata*). *R.H.*

EPANODĂ (v. *REPETIŢIE*).

Scanned with OKEN Scanner

EPIC (genul) ≈ Termenul provine din gr. *epikos* (derivat de la *epos* „cuvînt, zicere, ceea ce se exprimă prin cuvînt, discurs"), prin lat. *epicus* şi fr. *épique*. Categorie fundamentală, esenţială, a literaturii, desemnînd, prin restrîngere, un gen literar specific. 1. Accepţia categorială a conceptului îşi are sursa într-o dublă proiecţie a temporalităţii, ca devenire cosmică şi istorică, în vorbirea umană. *E.* are, ca atare, o rădăcină antropologică în istoricitatea existenţei, fiind totodată un mod de a se manifesta al umanului şi un mod de a vedea existenţa ca o succesiune organizată. De aici orientarea discursului *E.* spre sesizarea devenirii. Psihologic, *E.* presupune un complex al trăirilor expectative şi inchizitive, întemeindu-se pe aşteptare, curiozitate, căutare a noului, a senzaţionalului etc. Situaţia *E.* originară (*die epische Ursituation* — W. Kayser) este aceea a naratorului care povesteşte unor auditori un eveniment petrecut. Primele determinări teoretice ale *E.* se referă la această situaţie şi îndeosebi la condiţia *eului E.* S-a observat că enunţul *E.* pretinde un singur narator — scriitorul, pe cînd drama presupune mai mulţi. De aici, ceea ce se va numi *structura monologică* a *E.* (J. Mukařovský) în raport cu dramaturgia, artă a dialogului. Dar opiniile anticilor în această privinţă variază. După Platon (*Republica*, 392, 394), *epos*-ul reprezintă o unire a modalităţilor poeziei mimetice — (*tragedia* (v.) şi *comedia* (v.) — şi a celei „expozitive" (ditirambul). Povestirea se face în poezia *E.* atît prin prezentarea oamenilor care acţionează, cît şi prin povestirea poetului însuşi. Aristotel păstrează tripartiţia modalităţilor poetice, considerînd ceea ce numim *E.* (reprezentat la el prin *epopee* (v.)) drept o poezie în care poetul vorbeşte nu în numele său, ci în numele altora (*Poetica*, 1460 a). Diomede sistematizează tezele predecesorilor săi, *E.* corespunzînd la el operelor poetice în care autorul, ca şi personajele sale, au în mod egal dreptul la cuvînt (*Ars grammatica*, c. III). Aşadar, *E.* nu este cuprins de el, cum se crede uneori, în *genus narrativum* (sau *exegetikon*), ci în *genus commune* (sau *mixtum*, sau *koinon*). Eul *E.* ca eu al narăţiunii se proiectează îndeobşte — ca protagonist al enunţului — în persoana a III-a, în „el", cum s-a observat mai demult, observaţie sistematizată de R. Jakobson. Discursul *E.* are un caracter vădit demonstrativ, cum o arată toate formele *E.*, de la arhaicele forme ale povestirii orale pînă la modalităţile cele mai recente ale literaturii *E.* Demonstrarea implică o raportare la temporalitate sub forma evenimentului petrecut, deci trecut, faţă de prezentul discursului. Alături de persoana a III-a, timpul trecut oferă *E.* „un punct de plecare şi o temă conducătoare" (R. Jakobson — ideea apare însă mai întîi la Jean Paul). Pe acest plan, *mitul* (v.) (categorie *E.* arhaică, îndeosebi sub forma teogoniilor, cosmogoniilor etc.) şi *istoria* (ca desfăşurare

Scanned with OKEN Scanner

E. a faptelor) constituie o dublă sursă a *E.*, condiționînd sau chiar configurînd anumite moduri ale sale. Mitul nu e antiepic — cum se afirmă uneori — chiar dacă e afectat de o anumită anistoricitate. Cultivînd taina, inițiind în mistere, mentalitatea mitică devine matricea unor specii *E.* arhaice, tradiționale (uneori prin procesul degradării miturilor, sau al demitizării) ca: *basmul* (v.), *legendele* (v.), diverse forme ale eposului. Istoria oferă, în schimb, teme *E.*, eroi, ca și modelul însuși al succesiunii și înlănțuirii evenimentelor în timpul *E.* Dar *E.* este ireductibil la scenariul mitic, ori la cronica istorică, depășindu-le prin intervenția unei inventivități *E.* specifice. Imaginarul oferă spațiul, teoretic infinit, al *E.*, spațiu al posibilului nelimitat. Ficțiunea *E.* este caracterizată, înainte de toate, printr-o disponibilitate absolută. Totuși, în practica literară, această libertate, virtual anarhică, este reglementată prin: obiectivarea *E.*, alegerea unei perspective *E.*, prin procedeul întîrzierii *E.*, prin unitatea secvențelor *E.* La acestea se adaugă o serie de tehnici *E.*, precum: *suspense*-ul (v.) *E.*, menajarea surprizei, repetarea unor formule *E.* stereotipe, o culoare locală *E.* etc. Produsul tehnicilor *E.* este însăși epica, adică literatura axată pe narațiune, pe invenție și construcție *E.* După Goethe, *E.* este acea formă a poeziei „care povestește cu claritate". În ce privește construcția *E.*, ea presupune existența unor *conexiuni E.* (L. Spitzer). Aceste conexiuni diferă în formele pe care le ia *E.*, determinînd diverse modalități de construcție ale *E.* Temele, motivele, chiar și personajele *E.* (după V. Șklovski), sînt *funcții E.*, au o funcționalitate *E.* Diversitatea formelor *E.* se pretează la diferențieri tipologice care pot avea la bază criterii antropologice sau estetic-formale. Aceste forme apar însă, istoric, ca specii ale genului *E.* **2.** Ca noțiune legată de un gen literar, *E.* reprezintă o ipostaziere a accepției categoriale, ca una din cele trei „forme naturale ale poeziei" (Goethe). Tripartiția genurilor literare este străveche; ea precede probabil chiar și amintitele speculații ale lui Platon, Aristotel, ori ale continuatorului lor, Diomede. De la Platon pînă la Emil Staiger ori R. Jakobson, *E.* apare ca un gen ori o formă fundamentală a literaturii. Uneori acest gen a fost considerat drept primordial (Jakob Grimm, Hegel), alteori ca un gen cuprinzător al tuturor genurilor (poezia este pentru Diomede esențial „narratio"; Heliade Rădulescu vorbește despre epopee ca despre o „poemă a poemelor care cere într-însa toți germenii de poezie"). Alteori, s-a atribuit genului *E.* un primat ierarhic asupra celorlalte genuri (Sir Philip Sidney, *An Apologie for Poetry* — Apologie a poeziei; John Dryden, *Apology for Heroic Poetry and Poetic Licence* — Apologie pentru poezia eroică și licența poetică). Deși, în accepția sa categorială, *E.* poate fi aplicat deopotrivă poemului și teatrului

Scanned with OKEN Scanner

(conceptul de teatru *E.* a fost teoretizat de B. Brecht), în accepţia sa generică, *E.* corespunde doar unei secţiuni a literaturii. Astfel, Aristotel se referă la poezia *E.* (*genos epoikon* — *Poetica* 1459 a) ca la un gen poetic definit printr-o metrică specifică (*hexametrul* (v.), fiind, prin excelenţă, *metron epoikon* — *ibidem*, 1459 b). Cicero, continuînd tradiţia aristotelică, recunoaşte şi el existenţa poemelor *E.*, atribuind categoriilor distinctive un caracter mai convenţional. Genul *E.*, în baza aceleiaşi tradiţii, se identifică adeseori, din antichitate pînă în timpurile moderne, cu epopeea, identificare ce se întemeiază şi pe prestigiul poemelor homerice. Astfel Quintilian (în *Institutio Oratoria* — Arta oratorică, I), considerîndu-l pe Homer drept cel mai de seamă dintre poeţii *E.*, procedează tacit la o asemenea identificare. *Artele poetice* (v. *Poetică*) ale Renaşterii (îndeosebi cele franceze) continuă să înţeleagă prin *E.*, epopeea. După Benedetto Varchi (*Lezioni della Poesia* — Lecţii de poezie), denumirea „*epici*" este atribuită poeţilor greci, iar „*eroici*" — celor latini. Poeticile spaniole din aceeaşi epocă (de ex. *Philosophia antiqua poetica* — Filozofia poetică antică, de A.L.Pinciano) urmează schema platonică. Autorii francezi din secolul XVI şi mai tîrziu doctrinarii clasicismului găsesc o echivalenţă între *poème épique* şi *poème héroïque*. Du Bellay (în *Défense et illustration de la langue française* — Apărarea şi ilustrarea limbii franceze) nu foloseşte aceşti termeni, vorbind despre o specie, de „*long poème*", care ocupă primul loc în ierarhia genurilor. Dealtfel, pînă în secolul XIX, nu i se va atribui în Franţa nici unui poet denumirea de *E.* Identificarea *E.* cu epopeea apare şi la vechii autori români ca: Budai-Deleanu (*Ţiganiada*, „Prolog"), Heliade Rădulescu (*Regulile sau gramatica poeziei*), Radu Ionescu (*Principiile criticei*), parţial şi în studiul lui Gr. Pleşoianu *Vorbire asupra poezii epice şi de bunătatea poemii lui Telemah* (1831). Goethe (în *Über epische und dramatische Dichtung* — Despre poezia epică şi dramatică) mai păstrează resturi din vechea concepţie. După Schelling, *Divina Comedie* a lui Dante este „*eine epische Gattung für sich*" (o specie epică în sine). În urma acestei identificări, se prescriu în artele poetice clasice condiţiile poemului *E.* sau eroic, subsumarea sa unei estetici idealizatoare, ca şi unei etici exaltînd virtuţile eroice. *Gerusalemme liberata* (Ierusalimul eliberat) a lui Tasso este un model exemplar. Poetul teoretizează dealtfel genul în *Discorsi del poema eroica* (Discursul despre poemul eroic). De la Ronsard (*La Franciade* — Franciada) pînă la Voltaire (*La Henriade* — Henriada), poeţii francezi încearcă o autohtonizare a genului sublim. Se scriu dizertaţii asupra poeziei *E.* (Le Moyne, *Dissertation du poème épique* — Disertaţie asupra poemului epic; Le Bossu, *Traité du poème épique* — Tratat despre poemul epic; Voltaire, *Essai sur la poésie épique* — Eseu despre

Scanned with OKEN Scanner

poezia epică). Dar poemul eroic trece printr-un proces de dezafectare; sublimităţile genului sînt corupte; *E.* idealizat al epopeii este tot mai des profanat. Poemul eroi-comic (de ex. *La secchia rapita* — Găleata răpită, de Tassoni; *Ţiganiada* lui Budai-Deleanu) reprezintă forma parodică a genului. *E.* nu piere odată cu formele sale eroice. Dimpotrivă, spaţiul său se lărgeşte prin eliberarea din constrîngerile la care îl supuneau echivalarea cu epopeea. *E.* se identifică în mod firesc cu narativul: „Poemul epic este fabulă" — observa Le Bossu în secolul XVII. În secolul nostru, P. Valéry afirma: „Un poem epic este un text care poate fi povestit". Genul *E.* devine astfel categoria literară cuprinzînd toate speciile, formele şi modurile literaturii narative, de la cele arhaic-tradiţionale, populare, pînă la cele mai recente, de la *epos*, *legendă*, *baladă* (v.) ori *poem epic*, pînă la *nuvelă* (v.) ori *roman* (v.), înglobînd istoria ca specie literară. Lărgirea cadrelor genului *E.* pretinde legi noi în stabilirea tipologiilor, ca şi în disocierea structurilor, într-o mai riguroasă determinare a structurilor categoriale şi generice ale *E.*, procese în curs de desfăşurare. *N.B.*

EPIFORĂ ≈ Termenul provine de la lat., gr. *epiphora* „acţiune de a duce dincolo, adaus". Defineşte repetarea unui cuvînt sau grup de cuvinte în poziţie finală, de tipul: „Ştie totul, poate totul". Antonim: *anafora* (v.). O celebră *E.* este această repetiţie retorică (triadică) din cuvîntarea lui Cicero *Pro Roscio Amerino* (74): „Cui dedit? Per quem dedit? Quantum dedit?" (Cui a dat? prin cine a dat? cît a dat?). *Refrenul* (v.) este o formă de *E.* Un exemplu îl constituie şi următoarele versuri ale lui Bacovia: „Ajunge să-nţeleg... / Plecată eşti pe veci! / Şi dac-atît a fost... / S-aştept în umbre reci / Ajunge să-nţeleg... / Plecată eşti pe veci". *(Din liră)*. *R.H.*

EPIGONISM ≈ Termenul, derivat de la *epigon* (din fr. *épigone*, lat. lit. *epigonus*, gr. *epigonos* „urmaş"), desemnează starea de dependenţă a unor scriitori faţă de înaintaşi iluştri, de exemplu a lui Vlahuţă faţă de Eminescu. Cu acest înţeles cuvîntul a fost întrebuinţat pentru întîia oară de Immermann, în 1836. În a doua jumătate a veacului trecut, înţelesul peiorativ al *E.* se accentuează, marcînd lipsa de originalitate, declinul unor mişcări literare, pastişa, manierismul; o formulare exemplară a ideii se găseşte la Carducci în versul: „La morta gente, o epigoni! fra noi non torna più" (Neamul care s-a stins, o, epigoni! nu se mai întoarce printre noi). Este binecunoscut la noi eminescianul: „Iară noi? noi epigonii...? ...Simţiri reci, harfe zdrobite..." *(Epigonii)*, incriminînd aceeaşi atitudine. *R.H.*

EPIGRAMĂ ≈ Provine din fr. *épigramme*, lat. lit. *epigramma*, gr. *epigramma* „inscripţie". Cuvîntul denumea la vechii greci inscripţiile şi dedicaţiile de pe pietrele funerare, de pe soclurile statuilor

și ale monumentelor sau de pe alte opere de artă (v. și *Epitaf*). Mai tîrziu, termenul e folosit pentru a desemna o creație poetică remarcabilă prin concizіune, cu un conținut politic, *liric* (v.), didactic. De multe ori, inscripțiile și chiar dedicațiile luau o întorsătură satirică, ironizînd diverse manii, apucături și vicii etc. Întemeiată de Simonides din Keos (secolul VI î.e.n.), *E.* va înflori mai ales în cultura latină, unde e glorios reprezentată de Marțial, care-i conferă independența și o ținută formală ce o consacră definitiv. În epoca modernă, *E.* își consolidează poziția sa de formă a poeziei lirice, de obicei de dimensiunile unui *catren* (v.), care satirizează trăsăturile negative ale unei persoane, ale unei categorii sociale sau profesionale mai largi ori ale ființei umane în general, încheindu-se mai totdeauna printr-o poantă. Ciocnirea de idei și situații, reliefarea contrastelor și a discrepanțelor, finețea ironiei, asociațiile neașteptate și întorsătura surprinzătoare a finalului fac grația și succesul *E.* Așa se explică faptul că se înscriu între reprezentanții ei poeți ca Ronsard, Racine, Corneille, Boileau, Piron, Voltaire, Lessing, Goethe, Schiller, Pușkin, Antioh Cantemir, Nușici etc. În literatura română, *E.* se impune odată cu Văcărești, înflorind prin Anton Pann, Gr. Alexandrescu, Iacob Negruzzi, I. L. Caragiale, D. Anghel, Radu Rosetti etc., atingînd apogeul cu Cincinat Pavelescu, G. Topîrceanu, Al. O. Teodoreanu. În contemporaneitate este cultivată de Tudor Măinescu, Nicolae Tăutu, Dragoș Vicol, Florin Iordăchescu, Mircea Pavelescu, Mircea Micu etc. În literatura populară, un corespondent parțial al epigramei este *strigătura* (v.). *G.M.*

EPILOG ≈ Termenul provine din fr. *épilogue*, lat. lit. *epilogus*, gr. *epilogos* „concluzie". **1.** În antichitate însemna scurtă alocuțiune în versuri pe care autorul operei dramatice sau un actor o adresau publicului, spre a-i cere indulgența și a-i aduce mulțumiri la sfîrșitul reprezentației. *E.* se termina cu o formulă invariabilă, ca aceasta: „Vos valete et plaudite, cives" (Fiți sănătoși, și aplaudați, cetățeni). *E.* teatral putea să consiste și din cîteva considerații asupra *subiectului* (v.) piesei și asupra impresiilor pe care le-ar fi putut lăsa spectatorului. **2.** Ca termen retoric (în lat. *conclusio*), desemna partea finală a *discursului* (v.), în care oratorul rezuma argumentarea și încerca să cîștige bunăvoința publicului. **3.** În accepția mai nouă, *E.* este un fel de concluzie, de rezumat al operei, dar mai ales o exprimare succintă a faptelor ce urmează *acțiunii* (v.), menite să ducă desfășurarea epică pînă la ultimele ei consecințe. Ex.: *E.* celebru al romanului *Război și pace* de Lev Tolstoi, cel al romanului *La Medeleni* de Ionel Teodoreanu sau al poemului *1907* de T. Arghezi. *Al.S.*

Scanned with OKEN Scanner

EPISOD ≈ Provine din fr. *épisode*, gr. *epeisodion* „ceva din afară, ceea ce vine din exterior". **1.** *Acțiune* (v.) secundară, accesorie în comparație cu acțiunea principală dintr-un roman, dramă, basm, poem epic etc. **2.** Parte dintr-o operă, circumscrisă la un singur moment, la înfățișarea unei singure situații. În antichitate, *E.* reprezenta o diviziune a tragediei, fiind mai mult sau mai puțin corespondentul a ceea ce numim *act* (v.). *E.* erau încadrate între cîntecele corului, ultimul *E.* fiind numit uneori *exod*. În epoca modernă, *E.* e înțeles ca o acțiune temporară, uneori marginală (de unde și atributul *episodic*), putînd avea o anume independență față de acțiunea principală. În genere, el nu e străin de sensurile operei, pe care uneori le subliniază în mod semnificativ, așa cum se întîmplă, de exemplu, în *E.* îmbrățișării pămîntului de către Ion din romanul cu același nume de Liviu Rebreanu. Termenul e folosit frecvent în folcloristică, unde se referă la o serie de momente și chiar șabloane (v. *Clișeu*) epice, care circulă într-una sau mai multe opere deodată, ca de ex. în basme, balade, povești. *Al. S.*

EPISTOLĂ ≈ Provine din lat. lit. *epistola*. **1.** În antichitate avea atît sensul de scrisoare obișnuită *(Scrisorile familiare ale lui Cicero)*, cît și de scriere în versuri, aparținînd poeziei didactice și lirice, în care autorul dizertează asupra unui subiect filozofic, moral, estetic etc., adresîndu-se unei persoane reale sau fictive — cum este cultivată de Horațiu *(Epistole)*, Ovidiu *(Heroidele, Epistulae ex Ponto)* etc. În Renaștere, *E.* e foarte răspîndită în Franța, devenind un adevărat *gen* (v.) literar, cu Clément Marot, și cunoscînd o înflorire maximă în timpul clasicismului, prin celebrele *E.* ale lui Boileau, La Fontaine, Voltaire. Genul e reprezentat și la noi de către primii poeți moderni ai secolului XIX, care, în plină epocă romantică, cultivă destule elemente clasice, printre care *fabula* (v.), *satira* (v.) și *E.*, Gr. Alexandrescu scriind un întreg ciclu de *E.* (*către Voltaire, către Al. Donici* etc.). **2.** *E.* a mai avut și sensul de *dedicație* (v.), un fel de cuvînt introductiv al autorului adresat cuiva, de obicei unei personalități. Ex.: *Epistolie închinătoare către Mitru Perea, vestit cîntăreț*, care urmează *Prologului* din *Țiganiada* de I. Budai-Deleanu. *Al.S.*

EPISTOLAR ≈ Termenul provine din fr. *épistolaire* și desemnează ceea ce are legătură cu scrisoarea, cu *epistola* (v.), cu corespondența prin scrisori sau cu operele compuse în formă de scrisori, în proză sau în versuri. Genul *E.*, înglobîndu-le pe toate acestea, se raportează totuși, în primul rînd, la corespondența literară, la scrisoarea cultivată ca *specie* (v.) literară, mai ales în Franța secolelor XVII și XVIII. Opere ca *Provincialele* lui Pascal, *Scrisorile persane* ale lui Montesquieu, *Noua Heloiză* de J.-J. Rousseau, *Clarissa Harlowe* de Richardson aparțin *eseului* (v.) sau *romanului* (v.),

Scanned with OKEN Scanner

așa cum *Scrisorile* în versuri (ex. *Scrisorile* lui Eminescu) aparțin genului *liric* (v.), iar *Scrisorile* lui Ion Ghica — *memorialisticii* (v.), aici fiind vorba doar de o simplă convenție literară. Însă corespondența întreținută de marile personalități prezintă o deosebită valoare documentară, istorică, psihologică, morală și estetică. Epoci întregi din istoria umanității, biografii de personalități ilustre, de scriitori și artiști, ne sînt mai complex cunoscute din scrisori. Prin faptul de a nu fi destinată publicității, în majoritatea cazurilor, scrisoarea apare ca un document psihologic mai autentic, punîndu-ne în legătură nemijlocită cu autorul. Varietatea aspectelor pe care le poate aborda scrisoarea este nelimitată, ea fiind, cum observa G. Călinescu, un fel de *foileton* (v.) în care intră tot soiul de procedee literare, de la descripție și *portret* (v.) pînă la *pamflet* (v.), *aforism* (v.) și *metaforă* (v.). Antichitatea greacă și latină cunoaște scrisorile lui Dionis din Halicarnas, cu vizibile implicații de critică literară ale lui Seneca, reprezentînd materia unui tratat filozofic, și cele, rămase celebre, ale lui Cicero, prin valoarea lor istorică și literară constituind adevărate modele de naturalețe, vioiciune și elocință. În evul mediu, arta de a compune scrisori oficiale *(ars dictandi, ars dictaminis)* devine obiect de studiu obligatoriu, cu metoda și regulile precise ale unei discipline, ceea ce duce la o convenționalizare a scrisorii. Epistolierii evului mediu și ai Renașterii (Cola di Rienzo, Petrarca, Erasmus, Nicolaus Olahus, Jean de Montreuil) vor spori interesul corespondenței lor în măsura în care se sustrag tratatelor de retorică și se abat de la regulile dogmatice ale *dictamen*-ului. În epoca modernă, modelul genului *E.* îl dă Italia secolului XV, unde înflorește o societate strălucitoare, care cultivă conversația galantă. Spiritul acesta trece în secolele următoare (XVII, XVIII) în Franța, adevărata patrie a genului *E.*, care-l duce la desăvîrșire. Stilul oral intră acum pentru prima dată în literatură. Scrisoarea devine forma literară la modă, încorporînd un spirit *E.* cum nu se mai întîlnise în istoria literaturii. Foarte sugestivă e caracterizarea dată epocii de G. Lanson: „Dacă literatura pierde uneori din caracterul ei serios și din profunzime, ea cîștigă în schimb anumite virtuți care măresc forța de răspîndire și de atracție a ideilor, dar cîștigă mai cu seamă incomparabila bogăție și strălucirea neasemuită a corespondenței. Prețioși, janseniști, castelani, burghezi din Paris, prelați, filozofi, diplomați, căpitani, regi chiar, femei mai ales, toată lumea, în aceste două veacuri, la curte, în provincie, pînă în fundul Germaniei și al Rusiei, nu cunoaște, în afara plăcerii de a discuta, o alta mai mare decît aceea de a scrie". Maeștrii genului sînt M-me de Sévigné și Voltaire, a cărui corespondență însumează aproape 18 000

de scrisori. Secolul XIX, fără să mai considere scrisoarea ca gen, este şi el foarte bogat în corespondenţe literare, deosebit de interesante ca document psihologic şi estetic fiind acelea aparţinînd lui Stendhal, John Keats, Prosper Mérimée, George Sand, Flaubert, Dostoievski, Cehov. La fel de revelatoare se dovedeşte în secolul XX corespondenţa lui Marcel Proust. La noi, neexistînd un secol al scriitorilor preţioşi, corespondenţa apare din alte impulsuri, mai întîi sociale şi patriotice, legate de epoca revoluţiei din 1848 şi a Unirii, şi apoi ca necesitate de a conversa a unor oameni de lume. Ea este mai confesivă, mai spontană, mai puţin lustruită, într-un fel, mai autentică. Marii epistolieri români (M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, I. Heliade Rădulescu) contribuie la înflorirea tinerei noastre literaturi moderne şi prin corespondenţa lor, ce revelă uneori virtuţi literare notabile. Semnificative pentru ideile estetice ale autorilor sînt scrisorile lui Titu Maiorescu, I. L. Caragiale şi mai cu seamă cele ale lui Duiliu Zamfirescu, acestea din urmă constituind cel mai interesant jurnal de creaţie epistolar de la noi. *Al. S.*

EPITAF ≈ Provine din fr. *épitaphe*, lat. *epitaphium*, gr. *epitaphion* (cf. *epi* „pe" şi *taphos* „mormînt"). Inscripţie funerară la vechii greci şi romani, în care se făcea elogiul celui decedat, exagerîndu-i-se meritele ca într-un *panegiric* (v.). Sub pana scriitorilor, *E.* cîştigă în substanţă, în originalitate şi în concentrare, dînd expresie unor sentimente grave ce se comunică în moduri diferite, neocolind ironia şi sarcasmul. *E.* lui Homer e o solemnă divinizare a genialităţii: „Aici pămîntul acoperă un cap sacru / Al cîntăreţului de eroi, al divinului Homer". Acela al lui Ovidiu, alcătuit de poetul însuşi, ne dezvăluie un temperament pasionat, persuasiv şi direct: „Hic ego qui jaceo tenerorum lusor amorum / Ingenio perii Naso, poeta meo, / / At tibi qui transis ne sit grave quisquis amasti / Dicere Nasonis molliter ossa cubent" (Sub piatra asta doarme Ovidiu, cîntăreţul / Iubirii delicate. Talentu-i l-a ucis / Dac-ai iubit vreodată, de-i ştii iubirii preţul / Rosteşte: fie-i somnul mai moale ca un vis — trad. Eusebiu Camilar). În schimb, Piron e autoironic şi maliţios: „Ci-gît Piron, qui ne fut rien / Pas même académicien" (Aici odihneşte Piron, care n-a fost nimic, / Nici măcar academician), iar — în literatura română — Anton Pann e de o tristeţe senină şi înţeleaptă, purificată prin împăcarea cu destinul: „Aici s-a mutat cu jale / În cel mai din urmă an / Care în cărţile sale / Se citeşte Anton Pann. / Acum mîna-i încetează / Ce la scris mereu şedea. / / Nopţi întregi nu mai lucrează / La lumină cărţi să dea. // Împlinindu-şi datoria / Şi talentul ne-ngropînd / Şi-a făcut călătoria / Dînd în lume altor rînd". (*Epitaf*). *Al.S.*

Scanned with OKEN Scanner

EPITALAM ≈ Provine din fr. *épithalame*, lat. lit. *epithalamium*, gr. *epitalamion* (format din *epi* „despre" și *thalamos* „pat nupțial"). Poem liric ce se cînta sau se rostea la nuntă în cinstea tinerilor căsătoriți. El are la origine cîntecele nupțiale (*hymeneus* la vechii greci și *fescenninus* la romani), uneori de o acuzată vervă licențioasă, ce se cîntau în timp ce mireasa era condusă înspre camera mirelui. Poezia lirică și-a însușit din timpuri străvechi această temă, pe care a dus-o la strălucire într-un celebru *E.*, *Cîntarea cîntărilor*, poate cel mai pătruns de un autentic fior poetic. În antichitate, *E.* a fost cultivat, la greci, de Sappho, Pindar, Anacreon, Theocrit *(Epitalamul lui Menelau și al Elenei)*, iar la romani de Catul *(Nunta lui Tetis și a lui Peleu)*, apoi de Statius și Ausonius. Mai săracă în imaginație și mai înclinată spre artificii, tradiția latină menține libertatea de expresie, alăturînd adesea elogiului ritual vorba licențioasă a vechilor cîntece fescennine, ca în *Epitalamul împăratului Honoriu* de Claudian. Cu timpul, *E.* devine o specie poetică, pedantă prin aglomerarea elementului mitologic, și oficială, întrucît e utilizată numai cu prilejul nunților princiare. În evul mediu se revine la cîntecul de inspirație populară, cu vorba spusă pe șleau, scoțînd în lumină acum și o pornire satirică. O adevărată reînviere cunoaște *E.* (înțeles de-a lungul secolelor ca o poezie strict ocazională) prin G. Apollinaire, cu al său *Poem citit la nunta lui André Salmon*, din vol. *Alcools* (Alcooluri). În literatura română, *E.* pot fi considerate unele cîntece populare de nuntă, care adaugă însă laudei și bunei dispoziții un sentiment de subită nostalgie pentru perioada celibatului, abia încheiată (ex. *Zorile miresei*, *Închinarea cămășii mirelui*, *Cîntecul miresei*, *Închinarea năframei mirelui*. *Cîntecele miresei cînd o „leagă" la luarea betelei*). Un *E.* amintind oratia folclorică este *Cîntec de cununie pentru Mițura cînd s-a făcut mare* de T. Arghezi, iar altul, după modelul *Cîntării cîntărilor*, este *Epitalam* de G. Călinescu. *Al.S.*

EPITET ≈ Termenul provine din fr. *épithète*, lat. lit. *epitheton*, gr. *epitheton* „care e atașat". Figură de stil constînd în alăturarea unui cuvînt calificativ la un altul, în scop estetic. „Epitetul este acea parte de vorbire sau de frază care determină, în lucrurile sau acțiunile exprimate printr-un substantiv sau verb, însușirile lor estetice, adică acelea care pun în lumină felul în care le vede sau le simte scriitorul și care au un răsunet în fantezia și sensibilitatea cititorului" (T. Vianu). Conform vechilor tratate de retorică, *E.* ar fi întotdeauna un adjectiv cu funcție de atribut. Cercetările moderne au extins sfera *E.*, și se consideră acum că *E.* poate fi orice parte de vorbire sau de propoziție care determină lucruri și acțiuni. El poate fi deci și adverb sau locuțiune adverbială, cînd determină un verb : „Și clopote de alarmă răsună *răgușit*" (M. Eminescu). Cercetînd *Epitetul emines-*

Scanned with OKEN Scanner

cian, Tudor Vianu intreprinde o analiză şi o clasificare minuţioasă. Astfel, după categoriile gramaticale, pot apărea cu funcţia de *E.*: atributul adjectival, substantivul utilizat ca adjectiv („basmele *copile*" — Eminescu), substantivul cu prepoziţie, substantivul în cazul genitiv (tot la Eminescu, *Împărat şi proletar*: „batalioane *a plebei*"), gerunziul („libertatea *reînviind*" — V. Alecsandri). Ca părţi de propoziţie, *E.* pot fi: atribute; complemente; nume predicative („Şi vise şi fulgere-*s moarte*" — O. Goga); elemente predicative suplimentare (*Zgomotoşi*, copiii vin — G. Coşbuc). Privite din punctul de vedere al categoriilor estetice, avem: 1. *E. apreciative*, care implică o judecată de valoare: om *bun*, om *rău*, *josnic*, etc. („O luptă *de arhanghel*, triumful *de martir*" — I. Heliade Rădulescu); 2. *E. evocative*, care pot fi *E. morale* („mintea *beată*", „*veselul* Alecsandri" — — Eminescu) sau *E. fizice* („narcisele *albe*", „luna *argintie*"). Din punctul de vedere al sferei şi frecvenţei *E.*, întîlnim: 1. *E. ornant*, adică generalizator: „lumea-i *veselă şi tristă*" (Eminescu), „viaţa *tristă şi amară*" (C. Bolliac); 2. *E. individual*, care indică o trăsătură proprie a obiectului, particulară, nemaiîntîlnită: „Pe-a secerii sclipire *nendurată*" (O. Goga); 3. *E. antitetic*, care se mai numeşte şi *oximoron* (v.): „farmec *dureros*", „*dulce* jale". *E.* ornant, care priveşte o calitate generală, era frecvent în poezia clasică, în schimb, realismul, care cultivă în mod special concretul, foloseşte mult *E.* individuale, particularizatoare. A. Veselovski, în studiul *Din istoria epitetului* (1895), constată marea amploare a *E.* în literatura lumii şi conchide că istoria *E.* se identifică cu istoria stilului poetic şi a conştiinţei poetice. Mai mult, în analiza *E.* pe spaţii largi ale literaturii universale, se descoperă aspecte din psihologia diferitelor popoare în diverse epoci. Există *E. sincretice*, specifice popoarelor primitive şi din care au rămas relicve pînă azi. Astfel, atributul *ascuţit* exprimă în toate limbile şi sunetul, şi forma fizică, adică însuşiri nediferenţiate încă. Din frecvenţa unor *E.* stereotipe, stabile, în poemele homerice, Veselovski deduce că înaintea lui Homer trebuie să fi existat o literatură arhaică bogată şi sedimentată. În schimb, în *chansons de geste E.* sînt mai mobile şi instabile, poezia franceză fiind la data elaborării lor o poezie în formare. În epoca modernă, *E.* are o tendinţă de diversificare şi individualizare. Însă în poezia simbolistă, care pune accent pe senzaţie şi pe relaţia sensibilă dintre lucruri, vom întîlni din nou *E.* sincretic. O altă constatare e aceea că *E.* suportă în timp o anume uzură. Înnoirea lor e determinată istoric de psihologia istorică a popoarelor. Întîlnim adesea opinii despre „banalitatea" poeziei vechi. În realitate, poezia veche ca şi *E.* vechi, sînt banale pentru noi, deoarece ele s-au uzat cu timpul. La vremea lor însă erau proaspete şi noi, sugestive. *M. V.*

Scanned with OKEN Scanner

EPIZEUXIS (v. *REPETIȚIE*).

EPODĂ ≈ Termenul provine din fr. *épode*, lat. lit. *epodos*, gr. *epodos* (cf. *epi* „asupra" și *ode* „cîntec"). **1.** În *metrica* antică desemnează al treilea element din sistemul ternar de strofe ale corului liric, după strofă și *antistrofă* (v.). Strofele, antistrofele și *E.* se întîlnesc atît în partea lirică a tragediilor și comediilor grecești, cît și în *Epiniciile* lui Pindar, la Simonides și la Bacchylides. **2.** *Distihul* (v.) alcătuit dintr-un vers scurt — de regulă avînd patru picioare *iambice* (v. *Iamb*) — care se îmbină cu versul iambic normal de șase picioare, este tot o *E.* Acest sistem iambic a fost inventat în secolul VII î.e.n. de poetul Archiloc din Paros și adus la apogeu de Horațiu, care a denumit *Epode* piesele satirice scrise în acest sistem, între anii 41 și 30 î.e.n. Distihurile *Epodelor* lui Horațiu ilustrează bine semnificația vechiului termen grec, aceea de „cîntec cu reluare", simetria lui succesivă. *R.H.*

EPOPEE ≈ Termenul provine din fr. *epopée*, gr. *epopoia*. *E.* este o specie a genului *epic* (v.) și se definește drept narațiunea în versuri a unor fapte eroice care se petrec de obicei în împrejurări miraculoase. Teoreticienii literari antici considerau *E.* ca făcînd parte din *heroica species* (specia eroică), care se caracterizează prin faptul că atît poetul cît și personajele participă la acțiune. Anticii socoteau definitorii pentru *E.*, din punctul de vedere al conținutului, interferența planului divin cu cel uman și, din punctul de vedere al formei, utilizarea *hexametrului* (v.). Astfel, gramaticul Diomede definește *E.* în următorii termeni: „epos dicitur graece carmine hexametro divinarum rerum et heroicarum humanarumque conprehensio" (epopee se numește în limba greacă un gen poetic scris în hexametru, care cuprinde fapte ale zeilor și eroilor). În epocile următoare, amestecul de divin și uman se păstrează, dar apar noi forme metrice pentru *E.*, una fiind, de pildă, *alexandrinul* (v.). În timpul romantismului apare teoria *E.* populare: *E.* reprezintă o creație colectivă. În această categorie erau incluse: *Iliada*, *Odiseea*, *Cîntecul Nibelungilor* etc. În antiteză cu aceasta se află *E.* cultă, operă a unui singur autor, *Eneida* lui Vergiliu, de exemplu. Cercetările ulterioare au zdruncinat credința în creația epică anonimă și colectivă. Există mai multe feluri de *E.*: a) *E.* eroică — povestirea luptelor purtate de eroii unui popor, decisive pentru destinul acestuia (*Mahabharata; Ramayana; Iliada* și *Odiseea* ale lui Homer; *Eneida* lui Vergiliu; *Cîntecul Nibelungilor; Kalewala* etc.); b) *E.* istorică — creație cultă cu subiect istoric; ea nu este o simplă versificare a faptelor istorice, care constituie doar un pretext poetic (Lucan, *Pharsalia* — critica literară antică îl condamna pe poet pentru că în această operă s-a dovedit a fi mai mult istoric decît poet; Voltaire, *Henriada;* I. Heliade

Scanned with OKEN Scanner

Rădulescu, *Mihaida* etc.); c) *E.* filozofico-religioasă — vastă viziune epică asupra lumii (Dante, *Divina Comedie;* Milton, *Paradisul pierdut;* Klopstock, *Messiada* etc.); d) *E.* eroico-comică — parodie a *E.* eroice (*Batrahomiomahia*, atribuită lui Homer; I. Budai-Deleanu, *Țiganiada* etc.). *E.* sînt considerate drept primele manifestări literare cunoscute. Literaturile naționale debutează, de obicei, cu *E.*, pe care exegeza le consideră drept simboluri ale popoarelor și actul lor de naștere spiritual. *Mahabharata* și *Ramayana* sînt *E.* naționale ale Indiei. În Grecia, *Iliada* și *Odiseea* de Homer, care au ca subiect războiul troian, au fost de-a lungul întregii antichități cărțile de căpătîi ale grecilor, modelele exemplare ale genului. Toți poeții epici de mai tîrziu se revendicau de la Homer. În epoca elenistică (v. *Elenism*) se dezvoltă o *E.* erudită și artificială, de exemplu *Argonauticele* lui Apollonios din Rodos. În ce privește literatura latină, istoricul Niebuhr a încercat să demonstreze existența unei *E.* spontane și primitive, al cărei text nu s-a păstrat. Un argument în favoarea acestei teze ar putea fi existența unor fresce narative cu subiecte din istoria Romei. În orice caz, primul text literar latin păstrat îl constituie fragmentele traducerii în vers saturnic a *Odiseei* de către Livius Andronicus. De aici teoria că specia a fost împrumutată din Grecia. Capodopera latină a genului este *Eneida* lui Vergiliu. *E.* latine tîrzii sînt imitații ale celor grecești (Valerius Flaccus, *Argonauticele*; Statius, *Thebaida* etc.). În timpul evului mediu, *E.* redevine spontană; apar *E.* cu un suflu epic puternic, asemenea celor homerice: în Franța — *chansons de geste*, dintre care cea mai cunoscută este *Chanson de Roland* (Cîntecul lui Roland); în spațiul germanic — *Niebelungenlied* (Cîntecul Nibelungilor — secolul XIII) etc. În *Renaștere* (v.) se revine la *E.* convențională (*Franciada* de Ronsard), tendință care se păstrează ulterior (Voltaire, *Henriada* — de fapt istorie versificată, amestecată cu alegorii). Capodopere ale genului sînt considerate *Ierusalimul eliberat* de Torquato Tasso; *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto; *Lusiadele* de Camöens. Mai tîrziu (secolul XIX) apar epopei de dimensiuni mai mici: *Legenda secolelor* de Victor Hugo, *Poeme barbare* de Leconte de Lisle, care nu cad în excesele predecesorilor. În literatura română, pe lîngă încercări eșuate (I. Heliade Rădulescu, *Mihaida*), capodoperă este *E.* eroi-comică *Țiganiada* de I. Budai-Deleanu. O *E.* națională a intenționat să alcătuiască Eminescu, proiect rămas nerealizat (fragmente din această *E.*, unele scrise chiar în hexametri, se găsesc în variantele episodului *Dacia* din *Memento mori*). În epoca modernă, din cauza concurenței *romanului* (v.), *E.* dispare. Dealtfel, Hegel consideră că romanul este „*E.* burgheză modernă". Romanele de mari dimensiuni, cu subiecte istorice — „romanul sumă" (Thibaudet) —

Scanned with OKEN Scanner

este numit metaforic o *E.* (Lev Tolstoi, *Război şi pace*; Liviu Rebreanu, *Răscoala*; M. Şolohov, *Pe Donul liniştit*). *Gh. C.*

EPOS ≈ Cuvîntul provine din germ. *Epos* „epopee" (din gr. *epos*). Termenul slujeşte — foarte generalizat — pentru a desemna acele moduri de naraţiune, în versuri sau în proză, unde vigoarea şi suflul inspiraţiei artistice, obiectivate, amintesc de idealul străvechilor creaţii epice, de la *Ghilgameş* şi pînă la *Cîntecul Nibelungilor*. Împrumutat la noi prin limbajul folcloristicii, *E.* ar corespunde întrucîtva tradiţiei legendare, exprimate prin scandinavul *Saga* (v.). *Război şi pace* al lui Tolstoi este, prin excelenţă, un *E.*, pentru că el reînvie, pînă la un punct, epopeea, prin atmosfera sa eroică, ideală şi, totuşi, pe un mare fond de realism. *Forsyte Saga* a lui Galsworthy ilustrează accepţiunea *E.* în sensul de „roman-sumă" (expresie aplicată în 1912 de A. Thibaudet romanului *Război şi pace*). Multe creaţii sadoveniene de largă respiraţie, precum *Fraţii Jderi*, sînt vrednice a fi însumate *E. R.H.*

ERMETISM ≈ Termenul provine din fr. *hermétisme*, derivat de la numele lui Hermes Trismegistul (zeu al grecilor din antichitate, ajuns în timp a fi venerat de alchimişti ca patron al ştiinţelor oculte practicate de ei). Reprezintă o calificare a ceea ce implică un înţeles ascuns, în măsură să fie revelat numai prin iniţiere. În poezie, *E.* se manifestă ca o tendinţă de încifrare a comunicării lirice într-un spirit ezoteric. Simbolismul ocult, expresia sibilinică, transcenderea verbului prin învestirea sa cu virtuţi de magie, contribuind toate laolaltă la a da versului o notă de obscuritate enigmatică, definesc poezia ermetică într-un sens care o face să nu poată fi limitată la o singură epocă a istoriei literare. I s-au detectat urme încă din secolul XII, în legătură cu deosebirile existente între „trobar clar" şi „trobar clus" — acesta din urmă, formă de cîntec închis, al cărei întemeietor pare să fi fost Marcabru(n), un vestit trubadur provensal de la curtea lui Guillem al IX-lea. Nu este însă mai puţin adevărat că noţiunea de poezie ermetică începe să se acrediteze în conştiinţa estetică europeană abia spre sfîrşitul secolului XIX, în funcţie de cazul-limită reprezentat de Mallarmé. Un rol de seamă în procesul modern de ermetizare a actului poetic, prin intelectualizarea radicală a lirismului, îl au, după Mallarmé, în secolul nostru, în primul rînd Paul Valéry şi Stefan George. În literatura italiană, între 1920 şi 1945, se desemnează un întreg curent ermetic, cu exponenţi ca D. Campana, G. Ungaretti, E. Montale şi alţii, care cultivă o poezie eminamente *criptică* (v.). Valorificarea teoretică a *E.* italian este legată de numele criticului Francesco Flora. În literatura română,

Ion Barbu apare în epoca dintre cele două războaie mondiale ca primul poet ermetic, în ipostaza sa ultimă de adept al „frumosului necontingent", cu versurile absconse din ciclurile *Uvedenrode* și *Joc secund*. Sub influența sa, între 1930 și 1940, își fac debutul o serie de poeți, de la Barbu Brezianu și Dan Botta la Cicerone Theodorescu, care cad într-o artificiozitate manieristă a obscurității, ca practicanți ai unui *E.* de natură mai mult filologică. *D.P.*

EROU ≈ Provenind din fr. *héros*, lat., gr. *heros*, termenul a însemnat mai întîi „semizeu" (Ahile, Hercule), apoi, prin analogie, „*personaj* (v.) legendar" : atributul originii divine a fost înlocuit cu faptele și calitățile remarcabile ale *E.*, dovedite în momente importante din viața unei colectivități și intrate astfel în tradiția locală și în legendă. Prin extensiune, *E.* poate fi orice om care se distinge, prin caracterul său exemplar, într-un anumit domeniu (viață publică, știință etc.) (v. și *Biografie*). În literatură este „personajul căruia îi revine un colorit mai pregnant și mai emoțional" și care „este urmărit cu maximă tensiune și atenție de către cititor" (B. Tomașevski, *Teoria literaturii*). *E.* se definește prin *relație* cu celelalte personaje, față de care are o poziție specială, fie ca personaj de excepție (sînt accentuate calitățile sale în raport și adeseori în antiteză cu alte personaje), fie numai ca personaj principal (accentul fiind pus asupra rolului *E.* în sistemul de relații dintre personaje). Autorul programează această diferență de perspectivă, polarizînd acțiunile și sensurile spre *E.*, care apare ca un *efect* al construcției operei. 1. *E.* ca personaj de excepție are, la rîndul său, mai multe variante : a) *E.* de *epopee* (v.) — în prelungirea înțelesului etimologic, convergența de sensuri cu *eroic* și *eroism* este maximă. Ca și *E.* de *basm* (v.), se construiește prin simplificare : caracteristica dominantă este aleasă în funcție de contribuția *E.* la rezolvarea evenimentului respectiv (Ahile este mai ales curajos, de neînvins ; Ulise este mai ales isteț, șiret). Propriu acestui tip este echilibrul între calitățile excepționale ale *E.* și evenimentele excepționale în care este implicat. De aici rezultă și sentimentul de grandoare pe care îl transmite epopeea. b) *E.* romanelor cavalerești și de aventuri nu mai respectă acest echilibru. Faptele lui își pierd măreția, reducîndu-se adesea la aventuri erotice. Elementul miraculos este supralicitat, într-o țesătură complicată și stufoasă de acțiuni colaterale. Diferența dintre idealurile eroice în care mai crede și faptele mărunte în care se lasă antrenat compromite *E.* Apare, ca o reacție, *anti-eroul*, Don Quijote fiind, în acest sens, exemplul cel mai cunoscut. c) *E.* romantic. Condiția sa de excepție este obținută printr-un proces de selecție invers față de *E.* de epopee. Pentru

Scanned with OKEN Scanner

E. de epopee, ca şi pentru cel de basm, rolul esenţial îl are evenimentul, *ocazia* în care se manifestă calităţile sale. Superioritatea eroului romantic nu este dată de acţiuni, ci de complexitatea vieţii sufleteşti ; nu de ocazie, ci de sensibilitate şi sentiment. 2. *E.* ca personaj principal. Ca reacţie faţă de *E.* romantic, literatura ultimelor două secole acordă atenţie insului banal, cu o existenţă oarecare. În acelaşi timp ea va fi o expresie a revoltei împotriva anecdoticului, a narativului, deci şi a personajului. În virtutea unei terminologii intrate în uz, personajele (de romane, în special) continuă să fie numite *E.*, dar *E.* îşi pierde caracterul de excepţie. Ca personaj principal, *E.* ocupă locul central în sistemul de relaţii dintre personaje, fiind catalizatorul mesajului de idei al operei. Prezenţa *E.* ca personaj principal (şi a personajului, în general) a fost negată de noul roman francez (v. *Nouveau roman*) şi de către formaliştii ruşi (v. *Şcoala formală*), dintr-o altă perspectivă, ce permite abordarea teoriei prozei din noi unghiuri. Ocupîndu-se de *Morfologia basmului*, V. I. Propp acordă funcţiei rolul principal, personajul (eroul), fiind o mărime variabilă : „Modalitatea de îndeplinire a funcţiei se poate schimba : ea constituie o mărime variabilă. Gerilă acţionează altfel decît Baba Iaga. Dar funcţia ca atare este o mărime invariabilă. Ce anume fac personajele basmului constituie o problemă de primă însemnătate[...] : *cine* şi *cum* anume face sînt probleme suplimentare de studiu". Pe linia aceloraşi idei, B. Tomaşevski *(Teoria literaturii)* afirma că *E.* „nu este un simptom obligatoriu al fabulei. Fabula ca sistem de motive se poate lipsi de erou şi de caracterizarea sa. Eroul apare ca urmare a construirii subiectului, pe de o parte, ca un procedeu de înşirare a materialului, iar pe de altă parte, ca o motivare personificată a legăturii dintre motive". Cu toate controversele, personajul şi *E.* ca personaj principal continuă să fie o categorie esenţială a formelor narative. *M.A.*

ESEU ≈ Termenul provine din fr. *essai* „încercare". Formă de notaţie a unor observaţii personale, cu caracter reflexiv, în care se aduc, la modul impresionist, cu o deplină libertate de mişcare a spiritului, sugestii de cunoaştere pe cele mai diverse teme. Oferind surpriza de a comunica puncte de vedere în deriva unor reacţii subiective, *E.* se relevă un exerciţiu critic nesistematic prin excelenţă. În tendinţa de a da expresie unei trăiri lirice a ideilor, *E.* stă la interferenţa filozofiei cu literatura şi se defineşte iniţial prin Montaigne, care creează genul într-un spirit de devansare modernă a epocii (*Eseuri*, 1580), ca jurnal de moralist. În accepţia sa cea mai proprie, opera eseistică se caracterizează prin mersul digresiv şi ţinuta paradoxală. *E.* filozofic sau literar, cu forma sa eminamente deschisă, îşi stabileşte o tradiţie ilustră, de-a lungul ultimelor trei secole, în cultura engleză

Scanned with OKEN Scanner

(pe urmele lui Bacon, de la John Locke la Charles Lamb, Thomas Carlyle, John Ruskin etc.), în cea germană (de la Leibniz, Lessing, Schiller sau Goethe la Schopenhauer şi Nietzsche), în cea americană (cu Emerson). La apogeu, în secolul XX, cînd ne este dat a-l vedea cultivat mai spectaculos decît oricînd de o serie întreagă de scriitori cu înclinaţii pentru speculaţia filozofică, de la Chesterton la Unamuno, de la Alain la Camus, sfîrşeşte prin a invada şi domeniul criticii şi istoriei literare, de la Albert Thibaudet încoace, şi chiar pe acela al romanului, ca la Proust, Thomas Mann sau Huxley, după cum, pe de altă parte, ajunge să constituie pentru poeţi, de la Paul Valéry la T. S. Eliot, modalitatea curentă prin care ei înţeleg să discute ceva. În literatura română, o operă insolită, de divagaţii erudite, ca *Pseudokyneghetikos* de Alexandru Odobescu, prefigurează maniera genului, încă din secolul XIX. Vocaţia pentru *E.*, în epoca dintre cele două războaie mondiale, se manifestă la noi mai întîi în articolele de reflecţii ale unor scriitori ca Paul Zarifopol, Mihail Ralea, Lucian Blaga şi Camil Petrescu, apoi, cu o notă confesivă mai accentuată, în acelea ale exponenţilor generaţiei lui Mircea Eliade şi Mihail Sebastian. În cazul lui G. Călinescu, asistăm la triumful spiritului eseistic în critica noastră literară de descendenţă lovinesciană. *D.P.*

ESOPIC ≈ Termenul este derivat de la numele fabulistului *Esop*. **1.** Modalitate foarte accesibilă de a comunica o filozofie, practică şi fără iluzii, a experienţei. **2.** Prezentarea unor adevăruri morale prin *alegoria* (v.) fabulelor atribuite personajului semi-legendar Esop, care a trăit în vechea Eladă, în jurul anului 600 î.e.n. **3.** În prefaţa (a doua), scrisă în 1917, la *Imperialismul, stadiul cel mai înalt al capitalismului*, Lenin conferă un nou sens termenului, spunînd că a fost silit să se exprime prin aluzii, din pricina cenzurii ţariste: „în *limbajul lui Esop*, acel blestemat limbaj *esopic* la care ţarismul silea pe toţi revoluţionarii să recurgă ori de cîte ori luau pana în mînă ca să scrie o lucrare « legală »". În această accepţie, sînt *E.* şi unele aluzii politice pe care le întrevedem în alegoriile privitoare la sistemul autocratic al lui Ludovic XIV, întrebuinţate în *Fabulele* lui La Fontaine. *R.H.*

ESOTERIC ≈ Termenul provine din fr. *ésoterique*, gr. *esoterikos* „rezervat numai adepţilor". *E.* sînt scrierile încifrate, destinate unui cerc restrîns de iniţiaţi. Antonimul lui *E.* este *exoteric* (din gr. *exo* „în afară"). Despre Aristotel se spune că a scris două categorii de scrieri: esoterice (pentru iniţiaţi) şi exoterice (destinate publicului larg). Existenţa unor elite intelectuale, susceptibile şi capabile de a fi „iniţiate", după un străvechi model pedagogic al egiptenilor, este o idee de origine pitagoreică. La noi, asemenea pro-

Scanned with OKEN Scanner

bleme au preocupat întrucîtva pe D. Cantemir, I. Heliade-Rădulescu şi mai ales pe B. P. Hasdeu, iar mai recent pe V. Voiculescu, fără ca în literatură să se fi ajuns la opere decisive cu atare caracter. *R.H.*

ESTETISM ≈ Termenul provine din fr. *esthétisme*. **1.** Tendinţă în arta şi literatura din secolele XIX—XX, care promovează primatul şi îndeosebi autonomismul absolutizat al valorii estetice în detrimentul altor valori. *E.* caută pretutindeni, în orice fapt, numai frumosul. E atribuit mai multor curente. S-a numit estetist curentul *prerafaelit* (v.), apărut în Anglia, în jurul anului 1849. Prerafaelitismul avea ca idee centrală întoarcerea la arta anterioară lui Rafael sau, altfel, întoarcerea la o artă care să imite natura. Sentimentul naturii, pe care-l promova şi criticul John Ruskin, îl determină pe acesta să susţină curentul prerafaelit. Promotorul şi doctrinarul curentului e pictorul şi poetul Dante Gabriel Rossetti, printre aderenţi putînd fi numiţi, între alţii, pictorii J. E. Millais, E. Burne-Jones, W. H. Hunt etc. La sfîrşitul secolului XIX, un teoretician al *E.* amoral este Oscar Wilde, iar în Germania — Nietzsche, cu teoria supraomului, privit într-un plan pur estetic şi disprețuind toate celelalte valori spirituale şi materiale. **2.** Termenul *E.* se mai aplică şi unor opere şi tendinţe din poezia şi arta secolului nostru, ca de pildă poezia pură, care vor să realizeze o lirică epurată de semnificaţii sociale şi morale şi chiar de sensurile noţionale ale cuvintelor. Mallarmé, Valéry, Ion Barbu sînt cîţiva reprezentanţi ai unei asemenea poezii. **3.** Criteriu de valorificare în critica literară. Continuînd ideea autonomiei artei — promovată de T. Maiorescu — M. Dragomirescu în *Ştiinţa literaturii*, spre exemplu, ajunge la o exagerare a criteriului estetic în aprecierea literaturii, sărăcind astfel universul de semnificaţii ale operei literare (v. *Capodoperă*). *M.V.*

EUFONIE ≈ Termenul provine din fr. *euphonie*, gr. *euphonia*, format din *eu* „bine, bun" şi *phone* „voce, sunet". Grija de a evita, în poezie şi chiar în vorbirea obişnuită, sunetele sau grupele de sunete stridente, nemuzicale, cacofonice. În aproape toate limbile, *E.* este sinonimă cu *armonia* (v.), calitate demonstrînd gustul pentru sonoritatea plăcută, care nu poate fi dirijat de o regulă precisă. *E.* se realizează printr-un acord între *ritm* (v.), *metru* (v.), *rimă* (v.), pe de o parte, şi între conţinutul poeziei şi structura ei sonoră, pe de alta. Cultivată cu precădere în clasicism, *E.* devine oarecum desuetă în poezia modernistă, care acordă importanţă tocmai elementelor opuse, disonanţei, îmbinărilor stridente, amuzicale. *Al.S.*

EUFUISM ≈ Termenul provine din engl. *euphuism*, derivat de la numele eroului din romanul lui John Lyly, apărut în două părţi — în 1578, *Euphues, The Anatomy of Wit* (Euphues, cercetarea spiri-

tului), și în 1580, *Euphues and His England* (Euphues și Anglia sa). Considerat varianta engleză a manierismului european (v. *Preţiozitate*, *Gongorism*, *Marinism*), termenul este folosit pentru prima oară în accepţiunea de astăzi de către Harvey, în 1592. Stilul romanului lui Lyly, menit să servească în primul rînd drept divertisment persoanelor de la curte și din societatea aristocrată cultivată, se remarcă prin caracterul bombastic, redundant și artificial, cu aglomerări de tropi și fraze ingenios construite. Rafinat și sofisticat, *E.* care are ca trăsături definitorii folosirea unor anumite figuri de stil (abundenţa ornamentală de *comparaţii* (v.), *metafore* (v.) și *aluzii* (v.) mitologice, zoologice, mineralogice), a unor anumite structuri de sintactică poetică (*paralelisme* (v.), *antiteze* (v.), paranteze, *interogaţii retorice* (v.), a unor procedee eufonice (*aliteraţii* (v.), *asonanţe* (v.), *repetiţii* (v.), succesiuni ritmice, rime). *E.* creează o modă atît în literatură, cît și în conversaţia din societatea înaltă la sfîrșitul secolului XVI și începutul secolului XVII. O lucrare din epocă se referă astfel la *E.*: „elocvenţă deosebită și compoziţie frumoasă de cuvinte și propoziţii potrivite în tropi galanţi, în vorbire curgătoare" (William Webbe, *Discourse of English Poetry* — Voroavă despre poezia engleză, 1586). Deși Lyly este considerat părintele acestui stil, printre ai cărui adepţi se numără R. Greene, T. Lodge, Dickenson, Nicholas Breton. Însă el a preluat numele „Eufues" de la Roger Ascham care îl folosește în 1570 în *Schoolmaster* (Învăţătorul), ca substantiv comun; stilul apăruse deja la George Pettie, care își scrisese povestirile din culegerea *A Petite Palace of Pettie Pleasure* (Un mic palat pe placul lui Pettie), 1576, într-o manieră artificial graţioasă, perifrastică și afectată. La apariţia și răspîndirea *E.* în Anglia au contribuit și traducerile din opera spaniolului Antonio de Guevara. Deși contribuţia *E.* la dezvoltarea, îmbogăţirea și expresivitatea prozei literare engleze nu a fost și nu poate fi subestimată, excesele stilului, care au dus la pericolul manierismului prin contaminare, au fost, mai tîrziu, respinse și ridiculizate de Shakespeare în *Love's Labour's Lost* (Chinurile zadarnice ale dragostei), 1594, deși în unele piese din prima perioadă de creaţie el însuși fusese influenţat de exprimarea *E.*, de Ben Jonson în *Every Man out of His Humour* (Fiecare fără toana lui), 1599, și, mai tîrziu, de Walter Scott în *The Monastery* (Mînăstirea), 1820, care, prin personajul Sir Piercie Shafton, discreditează stilul *E.*, reprezentîndu-l într-o manieră denaturată, ironică, folosită și astăzi în legătură cu o exprimare excesiv de împodobită și afectată. *I.V.*

EUL POETIC ≈ Pronumele prin care o persoană exprimă centrul propriei individualităţi, din care pornesc toate iniţiativele sale și la care se referă toate experienţele sale, centrul conștiinţei de

Scanned with OKEN Scanner

sine, e substantivat în limbajul filozofic. Kant distinge eul ca subiect psihologic ori conştiinţă empirică de eul ca subiect logic al apercepţiei. Pentru Fichte, eul e principiul dintîi, absolut incondiţionat, al filozofiei. Maine de Biran distinge un „eu numenal" şi un „eu fenomenal". Psihologia modernă descrie un „eu psihologic", care nu se poate separa de dimensiunile sociale ale experienţei sale; psihanaliza consideră eul (sau „*ego*") drept partea conştientă şi organizată a personalităţii noastre, care se adaptează la condiţiile externe (avînd raporturi cu „sinele" inconştient şi cu „supraeul" sau conştiinţa normativă). În poezia modernă (după E. A. Poe şi îndeosebi odată cu Rimbaud, cel care declară „eu e altul"), se produce o ruptură a *E.p.* sau a subiectului poetic de cel empiric, psihologic. Poeţi eminenţi (Valéry, Claudel, T. S. Eliot, Ezra Pound etc.) pledează pentru o separare radicală a subiectului creator de subiectul empiric. Lirica modernă nu e, cum arată Hugo Friedrich (în *Structura liricii moderne*), o „expresie biografică". O distincţie clară între *E.p.* şi „eul empiric" sau „psihologic" ne oferă Liviu Rusu, în *Estetica poeziei lirice* (cap. II, 1). Experienţa poeziei moderne îl determină pe esteticianul român să caute substratul experienţei lirice dincolo de trăirea psihică obişnuită, dincolo de sentiment, ori de „eul psihologic". El găseşte acest substrat în *E.p.* (sau „eul originar" sau „eul artistic"). Acesta nu este un factor central psihologic, precum „eul derivat, psihologic" — de care ţine „simţirea personală", „eul empiric", întrucît determină experienţa personală în raport cu lumea —, ci este substratul creaţiei, potenţialitate dinamică originară, deţinător al esenţialităţilor din care izvorăsc poezia şi arta în general. După L. Rusu, cele două euri formează polaritatea fundamentală a spiritului omenesc. Esteticianul opune „egotismul" creatorului „egoismului" empiriei umane. Dacă „eul empiric" e izvorul stărilor personale, din *E.p.* „pornesc" intenţionalităţi de natură constantă, valori absolute, general-valabile. *N.B.*

EURITMIE ≈ Termenul provine din fr. *eurythmie*, lat. lit. *eurythmia*, din gr. *eu* „bun, bine" şi *rythmos* „ritm". Este folosit în toate artele pentru a defini armonia şi corespondenţa dintre sunete, culori, linii, proporţii, cuvinte, mişcări etc., în cadrul uneia sau al mai multor opere de artă (un grup statuar), fie ea individuală sau colectivă (cum e dansul, de pildă). În literatură, îndeosebi în poezie, dar şi în proză, în dramaturgie şi chiar în eseu, *E.* se realizează prin alternarea unităţilor accentuate cu cele neaccentuate ale versului sau ale frazei, prin *cadenţa* (v.) cîte unui grup de fraze sau de pasaje, prin *eufonie* (v.). *E.* nu exclude contrastul şi chiar aritmia, practicate în poezia mai nouă şi pe care, în ansamblul operei, ea şi le poate subsuma, rezultînd uneori chiar din ele. În proza românească, exemple semnificative de *E.* întîlnim la N. Bălcescu, Al. Odobescu, M. Sado-

Scanned with OKEN Scanner

veanu şi îndeosebi la Mateiu I. Caragiale, ca şi, în general, la scriitori de tip *artist*. *G.M.*

EVOCARE ≈ Termenul derivă de la verbul *a evoca* (din fr. *évoquer*, lat. *evocare*). Compoziţie literară prin care se reînvie imaginea unui eveniment, a unei persoane, a unui lucru, cunoscute în trecut. Dintr-un procedeu literar, cum pare a fi fost iniţial, *E.* tinde a se constitui într-o specie, detaşîndu-se de amintiri, de *memorii* (v.) sau de alte modalităţi literare de a rechema faptele, oamenii şi evenimentele trecute. Ea este preocupată tot mai intens de oamenii, de regulă de o anumită celebritate, pe care autorul (ajuns adesea el însuşi la o vîrstă respectabilă) i-a cunoscut şi de la a căror dispariţie a trecut un anume timp. La noi, *E.* a fost cultivată îndeosebi în secolul XX, de către Nicolae Iorga (vol. *Oameni care au fost*), Mihail Sadoveanu (vol. *Evocări*) şi, mai de curînd, de Victor Eftimiu şi alţii. *G.M.*

EXISTENŢIALISM ≈ Termenul provine din fr. *existentialisme*. Curent filozofic care alege existenţa ca centru al reflecţiei. *E.*, ca gîndire empirică şi descriptivă a condiţiei umane, este o veche formă de cunoaştere metafizică. Sursele indirecte ale *E.* pot fi găsite în *Biblie*, unde se formulează o *doctrină a existenţei*, privind omul în raporturile lui cu divinitatea. La fel, Sf. Augustin în *Confesiunile* sale îşi povesteşte experienţele trăite, descriind neliniştile şi ascensiunea sufletului spre contemplaţia mistică. Pascal în *Pensées* (Cugetări) este şi el un precursor al *E.*, prin căutarea sensului existenţei umane. Ca şcoală propriu-zisă, *E.* se naşte în Danemarca în prima jumătate a secolului XIX, cu Sören Kierkegaard (1813—1855), care îşi formulează neliniştile în sînul teologiei protestante, dar se revendică de la reacţia filozofică împotriva lui Hegel. Lucrările mai importante ale filozofului danez sînt: *Conceptul de ironie* (1841), *Conceptul de angoasă* (1844), *Tratatul despre disperare* sau *Boala pînă la moarte* (1849), ale căror principii şi idei (conceptul individualităţii, alegerea, paradoxul, anxietatea, neliniştea în faţa necunoscutului, disperarea) vor fi preluate de succesorii săi. Dar opera sa nu constituie propriu-zis o filozofie, ci mai mult o literatură teologică, morală, psihologică. Metoda filozofică a *E.* este împrumutată *fenomenologiei* secolului XX, reprezentată de Husserl, filozof raţionalist, moştenitor al lui Descartes şi Kant. Metoda sa recomandă *descrierea* exactă a fenomenelor (ex.: *Filozofia ca ştiinţă exactă*, 1910, *Idei asupra fenomenologiei pure* şi *Filozofia fenomenologică*, 1913). Joncţiunea intuiţiilor psihologice şi estetice ale lui Kierkegaard cu metoda fenomenologică de abordare a realităţii constituie

Scanned with OKEN Scanner

Şcoala existenţialistă. Aceasta refuză gîndirea abstractă, logică şi obiectivă, şi abordează existenţa umană în realitatea ei concretă, prin mijlocirea experienţei imediate, descrise analitic. *E.* cunoaşte două tendinţe: una atee — Martin Heidegger (*Sein und Zeit* — Fiinţă şi timp, 1927), Jean Paul Sartre (*L'Etre et le Néant* — Fiinţa şi neantul, 1942); alta creştină — Miguel de Unamuno (*Del sentimento trágico de la vida* — Despre sentimentul tragic al vieţii, 1913; K. Jaspers (*Philosophie* — Filozofie, 1933), Gabriel Marcel (*Journal métaphysique* — Jurnal metafizic, 1927). Pe urmele filozofilor, eseiştii, romancierii şi poeţii au proclamat falimentul raţiunii logice în favoarea „raţiunii vitale" (Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset), a fervoarei vitaliste (A. Gide, d'Annunzio), a adevărului particular al experienţei umane (A. Malraux, H. Montherlant). O influenţă deosebită au avut-o meditaţiile existenţialiştilor ruşi (Şestov, *Revelaţiile morţii*, 1923; *Puterea cheilor*, 1928) în legătură cu nelegitimitatea raţiunii faţă de incoerenţele lumii, de unde aflarea în absurd a patosului şi a tensiunii gîndirii (Berdiaev). În literatura română, filozofia *E.* a avut răsunet prin teoriile asupra neliniştii în faţa neantului şi a condiţiei tragice a vieţii sugerate în concepţia filozofico-mitică asupra istoriei a lui Vasile Pârvan, prin meditaţiile lui Mircea Eliade din *Soliloquii*, ori prin cele ale lui Emil Cioran, ale cărui aforisme din *Amurgul gîndurilor* amintesc de paradoxurile lui Kierkegaard. În roman, reflexul *E.* îl constituie entuziasmul unor scriitori români pentru Gide şi gidianism. După estetica acestuia, sensul artei fiind cunoaşterea, artistul trebuie să trăiască personal, să traverseze experienţe de viaţă, să cunoască intense şi profunde „trăiri". Teoreticienii şi admiratorii „trăirii" au fost numiţi la noi „trăirişti", dintre ei putînd fi citaţi: Mircea Eliade, care cultiva în roman experimentalismul egotist; Camil Petrescu, pentru care literatura trebuie să fie autentică, în sensul semnificaţiei interioare, şi documentară; Anton Holban, obsedat de experienţele „tragice" ale vieţii; Mihail Sebastian, preocupat de destin, experienţă şi cultivînd, ca şi alţii, formula jurnalului intim; M. Blecher etc. *Alienarea* (v.) şi *absurdul* (v.) sînt stările simptomatice ale unei societăţi aflate în criză existenţială, socială, psihologică şi culturală şi care se pregătea să suporte flagelul războiului. Demiterea raţiunii în favoarea iraţionalismului şi nihilismului axiologic însoţeşte prăbuşirea valorilor şi idealurilor tradiţionale şi proclamarea nonsensului, a haosului, a anxietăţii şi a disperării. După 1940, *E.* francez interferează literatura, aproape pînă la a se transforma într-un curent literar. Principalele teme de meditaţie cultivate în mod sistematic de *E.* literar sînt: absurdul unei existenţe de neînţeles în contingentul la care e condamnată fără vreo posibilitate de a-l transcende; alienarea omului,

Scanned with OKEN Scanner

prin trăiri care-l înstrăinează atît de univers cît şi de propria sa fiinţă ; neputinţa cunoaşterii şi a comunicării ; condamnarea la singurătate, într-o lume în care ceilalţi nu pot fi decît străini ; sentimentul contactului cu neantul şi al disperării iraţionale ; necesitatea angajării în acte prin care omul, alegînd liber, devine responsabil de propria sa existenţă. Predecesorii literari, proclamaţi şi analizaţi sistematic de A. Camus şi J. P. Sartre sînt :, Pascal, Nietzsche, Baudelaire, Melville, Dostoievski, Kafka, Gide, Lautréamont, Rimbaud, suprarealiştii. Teza principală a *E.* este că existenţa precede esenţa, omul fiind ceea ce se face el însuşi să fie, prin actele sale. Dar acest umanism (v. J. P. Sartre, *l'Existentialisme est un humanisme* — Existenţialismul este un umanism, 1946) rămîne, de fapt, un individualism. Pe de o parte, literatura absurdului aprofundează conceptul contingenţei, al angoasei, al neantului ; pe de altă parte, filozofia existenţialistă a libertăţii înţelese ca o creaţie a valorilor culminează într-un individualism prometeic. Nevoia conştiinţei umane de speranţă, exprimată clar de Camus în *La Peste* (Ciuma), credinţa că prin confesiune, prin conştiinţa limitelor sale şi prin altruism umanitatea se poate regenera, conduc la concilierea filozofiei deznădejdii cu tentativa literară de a zugrăvi o existenţă care trebuie îndurată. Teoria existenţialistă a *angajării* presupune existenţa autentică, inserţia în sistemele socio-politice şi în organismele colective. Astfel, Sartre şi Simone de Beauvoir vor depăşi deopotrivă conştiinţa neantului şi a absurdului prin apropierea de o poziţie dialectică, căutînd legitimarea existenţei umane în *alegerea*, *situarea* şi *angajarea* socială (v. *Situations* — Situaţii, I, II ; *Les chemins de la liberté* — Căile libertăţii). Pentru G. Lukács, studierea existenţei în ipostaza individualismului este un simptom al crizei intelectualităţii burgheze, care-şi fetişizează experienţa individuală şi legitimează valori individualiste care nu pot fi validate de ansamblul relaţiilor sociale (v. G. Lukács, *Existentialismus oder Marxismus* — Existenţialism sau marxism, 1951). *A.M.*

EXORDIU ≈ Termen retoric provenind din lat. *exordium*, care denumeşte începutul unui *discurs* (v.) (pregătirea şi captarea bunăvoinţei auditoriului). Mai este numit şi *proemium*, *principium*, în franceză *prologue*. Sfîrşitul *E.* trebuie să fie în armonie cu începutul *naraţiei*, însă deosebit de aceasta printr-o trecere numită *transitus*. *E.* se utilizează în funcţie de natura discursului şi nu este întotdeauna obligatoriu ; el poate lipsi în genul demonstrativ (v. *Retorică*). Cicero, în *Catilinara I*, începe discursul brusc, „ex abrupto", fără să recurgă la *E.* În discurs mai poate fi şi un al doilea *E.*, de obicei înaintea argu-

Scanned with OKEN Scanner

mentației. Prin extindere, sinonim cu introducere, prefață la o carte, la un articol etc. *Gh.C.*

EXOTERIC (v. *ESOTERIC*).

EXOTIC ≈ Termenul provine din fr. *exotique*, lat. lit. *exoticus*, gr. *exoticos* „din afară". Ceea ce se găsește legat de natura specifică a unui spațiu geografic îndepărtat, fiind ceva străin și insolit pentru lumea de reprezentări a spiritului european. Descoperire a cîtorva preromantici de la sfîrșitul secolului XVIII, care evocă nostalgic condiția închipuit paradisiacă a unor ținuturi transoceanice, de o sălbăticie încă nealterată de factorii civilizației, *E.* începe să capete prin aceștia o identitate literară: Bernardin de Saint-Pierre (*Paul et Virginie* — Paul și Virginia), Chateaubriand (*Atala*) etc. Îl vedem ajungînd apoi în romantism, de la Byron la Victor Hugo, un motiv frecvent de reverie poetică, de astădată cu o localizare predilectă în sfera de fascinație a Orientului. Mai tîrziu, poeții parnasieni, cu versul lor făcut să concureze artele plastice, înglobează adesea, în tematica tablourilor date de ei, aspecte ținînd de spectaculosul arhaicității *E.* (Leconte de Lisle, Heredia etc.). Sub semnul *E.*, cu toate implicațiile sale de senzațional, stau și o serie de romane de călătorie sau de aventuri din epoca modernă (Defoe cu *Robinson Crusoe*, Jack London, R. Kipling, Joseph Conrad, Pierre Loti, Blasco Ibañez etc.). În literatura română, romantismul proliferează o poezie *E.*, în primul rînd la D. Bolintineanu (*Florile Bosforului*). Note de *E.* se întîlnesc apoi în multe din versurile parnasiene ale lui Alexandru Macedonski și ale lui Ion Pillat, din etapa debuturilor sale de emul macedonskian, precum și în întreaga lirică evazionistă a unui simbolist ca Ion Minulescu. Cu *Maytrei*, Mircea Eliade dă prozei noastre singurul ei roman *E. D.P.*

EXPERIMENT ≈ Termenul provine din lat. *experimentum*. Încercare de înnoire a viziunii și a expresiei în literatură sau artă. Act de creație violent demonstrativ, căutînd cu toate riscurile să forțeze înțelegerea publicului. Implică provizoratul unei forme de șoc. Termen cu circulație de dată recentă în limbajul critic, e aplicat în exclusivitate manifestărilor *avangardei* (v.) literare din secolul nostru. *D.P.*

EXPOZEU ≈ Termen retoric, din fr. *exposé*, exprimînd conținutul lat. *expositio* „expunere, povestire, narațiune". Semnifică înfățișarea unor fapte, într-o formă clară și concisă, pentru ca oratorul să-și poată întemeia pe ele argumentarea. Termenul este, uneori, sinonim în dramaturgie cu partea introductivă a unei piese, pe care teoreticienii antici o numeau *prolog* (v.). Este considerată exemplară modalitatea sobră în care Ibsen, în *E.*, își verifică resorturile funda-

Scanned with OKEN Scanner

mentale ale acțiunii sale dramatice. Nuvelele lui Odobescu excelează prin tehnica *E. R.H.*

EXPRESIE ≈ Termenul provine din fr. *expression*, lat. lit. *expresio*. **1.** În lingvistică desemnează o îmbinare concisă de cuvinte care exprimă, adesea figurat, o idee; în estetică, capacitatea de manifestare puternică a sentimentelor. A circulat mai ales în retorică, fiind folosit ca sinonim pentru *elocutio* (v. *Retorică*), apoi în teoriile despre natura poeziei. Sistemul teoretic al poeziei și artei în general ca *E.* a fost elaborat în 1893 de Benedetto Croce, care a schimbat semnificația unei celebre definiții hegeliene: „Frumosul este manifestarea sensibilă a Ideii", prin afirmația că „Frumosul este expresia unui conținut". Apoi, în *Estetica come Scienza dell' Espressione e Linguistica Generale* (Estetica ca Știință a Expresiei și Lingvistică Generală), 1902, este argumentată sistematic teza că știința artei și știința limbajului, estetica și lingvistica, sînt identice. Croce distinge două tipuri de cunoaștere: cea *intuitivă* sau *expresivă*, care constituie un fapt estetic, și cunoașterea *intelectuală* sau *conceptuală*, specifică științei. În concepția croceană, intuiția și reprezentarea, înțelese ca activități spirituale, se opun impresiilor, emoțiilor inferioare, senzațiilor, impulsurilor ce țin de fondul psihic, natural, brut și neprelucrat al omului. Căci orice intuiție este în același timp și *E.*, prin care ea se obiectivează și deci prin care există. În activitatea cognitivă a spiritului „e imposibil să distingem intuiția de *E.*"; cunoașterea intuitivă fiind cunoaștere expresivă, ea se distinge, după Croce, de fluxul senzitiv, de materia psihică, prin *formă*, care nu este altceva decît elaborare, activitate spirituală și deci *E.* Dar Croce unifică, în ciuda diferențelor dintre ele, cunoașterea intelectuală și cunoașterea intuitivă, cea științifică și cea estetică, cea conceptuală și cea artistică, în virtutea evidenței că aceste concepte, ca și forma artistică, nu pot exista fără *E.* Teoria *E.* estetice e aplicată pe larg de Croce în *La poesia* (Poezia), 1936. **2.** Cercetările lingvisticii structurale legate de definirea limbii și a *semnului* (v.) utilizează cu un sens special termenul de *E.* Pentru Hjelmslev, orice text lingvistic poate fi descompus în 1. — planul conținutului și 2. — planul *E.*, iar un semn este alcătuit din două sau mai multe elemente ale *E.*, conexate cu două sau mai multe elemente ale conținutului. Astfel *E.* reprezintă prezența sensibilă a *semnificatului* în *semnificant* (v. *Semn*). *E.* poetică se bazează pe capacitatea semnificantului de a dobîndi o multiplicitate de semnificări (v. *Ambiguitate*). Pentru cei mai mulți critici semioticieni, *E.* este fundamentul semnificației. Pentru M. Dufrenne, *E.* este „un mod originar al semnificației, care îi este în același timp și condiție". Definind categoria estetică de

Scanned with OKEN Scanner

poezie, criticul accentuează funcţia poeziei de reactivare a capacităţii expresive a limbajului, în măsura în care cuvîntul este „redat naturii sale şi întors la origini". *A.M.*

EXPRESIONISM ≈ Termenul provine din fr. *expressionnisme*, germ. *Expressionismus*, şi reprezintă denumirea dată unor forme de manifestare ale modernismului în arta şi literatura lumii germanice din epoca 1911—1925, cu reprezentări fundamental deosebite atît de acelea ale *naturalismului* (v.), cît şi de acelea ale *impresionismului* (v.): spiritul eului creator nu mai rămîne pasiv, supus obiectului, înregistrînd totul cu fidelitate, în relativitatea unor determinări de moment, ci vine să dea lucrurilor expresia nouă a unei raportări la absolut, cu un acut patos subiectiv. *E.* este eminamente vizionar, caracterizîndu-se în primul rînd prin tensiune extatică, accent halucinatoriu, transcendere fantast tragică a realităţii. Concepţia artistică a generaţiei expresioniştilor germani ţine de o conştiinţă apocaliptică, rezultînd din grava criză spirituală care se resimte într-o lume de filistini, pe deplin dezumanizată, în condiţiile de existenţă ale civilizaţiei burgheze din spaţiul traumatizant al marelui oraş. Titlul unei antologii de poezie *E.*, *Menschheitsdämmerung* (Amurgul omenirii), editată în epocă de Kurt Pinthus, indică semnificativ drama impasului metafizic, senzaţia de pierdere în haos şi presentimentul unei iminente catastrofe universale, în care se zbat la paroxism, în versurile lor de desnădejde sau revoltă, cei mai mulţi reprezentanţi ai curentului. Eruptivă, de o intensitate violentă, poetica *E.* este sintetic integralistă în viziune şi dinamică în verb, reductibilă în ultimă instanţă la cuvîntul „ţipăt", utilizat dealtminteri cu o frecvenţă simptomatică. Termenul de *E.*, care capătă prima oară răsunet în Germania, printr-un eseu publicat de esteticianul W. Worringer în revista „Der Sturm" (Furtuna) din 1911 (*Zur Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei* — Despre dezvoltarea istorică a picturii moderne), apare legat de ceea ce se descoperă că aduc nou în artele plastice un Van Gogh şi un Munch şi constituie formula de avangardă a grupului de pictori „Der blaue Reiter" (Călăreţul albastru). Intrat de prin 1918 în limbajul manifestelor literare, *E.* tinde să eticheteze diversele moduri de expresie ale febrei spirituale care consumă o serie de poeţi germani din epoca de criză a anilor din ajunul, din timpul şi imediat după primul război mondial. Principalele reviste de care se leagă destinul *E.* sînt „Der Sturm" (Furtuna), 1910—1932, „Die Aktion" (Acţiunea), 1911—1932, „Die weissen Blätter" (Paginile albe), 1913 ş.a.m.d. În poezie, printre *E.* de mare prestigiu se numără Gottfried Benn, Georg Trakl, Franz Werfel, Georg Heym, Johannes Becher, Alfred Mombert, Theodor Däubler, Paul Zech. În teatru, unde *E.* promovează drama

Scanned with OKEN Scanner

simbolică de idei, avînd ca precursori pe Strindberg și Wedekind, se ilustrează Reinhard Sorge, Ernest Barlach, Fritz von Unruh, Walter Hasenclever, Georg Kaiser, Bertolt Brecht, Ernest Toller. La noi, în eseistica de debut, din volumul *Feţele unui veac*, Lucian Blaga ia primul în dezbatere „noul stil" *E.* După părerea sa, „de cîte ori o operă de artă redă astfel un lucru încît puterea, tensiunea interioară transcende lucrul, trădînd relaţiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul", avem de-a face cu un produs *E.* În creaţia personală, Lucian Blaga poate să fie considerat ca principalul *E.* din literatura română, atît ca poet, de la *Poemele luminii* la *În marea trecere* și *Lauda somnului*, cît și ca dramaturg, mai ales cu teatrul mitic reprezentat de piesele *Zamolxe*, *Tulburarea apelor*, *Cruciada copiilor* și *Arca lui Noe*. Din disociaţiile pe care le face Ov. S. Crohmălniceanu, în studiul său *Literatura română și expresionismul*, 1971, rezultă că elemente de viziune expresionistă sînt de găsit deopotrivă la unii colaboratori ai „Gîndirii" (pe lîngă Lucian Blaga, la V. Voiculescu și Adrian Maniu, ca dramaturgi, și la Aron Cotruș, ca poet), la unii colaboratori ai „Contimporanului" (în poezia lui B. Fundoianu, în proza lui Ion Vinea, Ion Călugăru și F. Aderca), la unii oameni de teatru, ca G. M.-Zamfirescu și G. Ciprian, în primul rînd, precum și — sub forma unor incidenţe — la o serie întreagă de poeţi, de la Tudor Arghezi la Alexandru Philippide. *D.P.*

FABULAŢIE (v. *AFABULAŢIE*).

FABLIAU ≈ Termen preluat din fr. *fabliau*, (de la lat. *fabula*). Povestire populară din evul mediu, graţioasă, fantastică, de groază sau sentimentală; istorioară cu haz, în versuri recitată de *jongleuri* (v.). Aceasta se deosebește de celelalte specii cultivate în evul mediu: *miracole* (v.), *moralităţi* (v.), *laiuri* (v.), cronici istorice rimate. *F.* sînt, alături de *chansons de geste* (v. *Cîntec*), un produs exclusiv al literaturii franceze din secolele XIII și XIV, fiind răspîndite mai ales în provinciile din Nord (Picardie, Artois, Île de France, Normandie, Champagne). Cel mai vechi *F.* este, după unii savanţi, *Richeut* (1159), iar după alţii *Ysopet*, din culegerea făcută de Marie de France. Ultimele *F.* sînt cele datorate lui Jean de Condé (1340), care folosește termenul de *ziceri* (*dits*). Opiniile sînt împărţite în ceea ce privește originea *F.* (dacă sînt de origine folclorică, burgheză, sau creaţii culte) și

izvoarele temelor sale (dacă temele provin prin mai multe filiere: bizantină, arabă, spaniolă sau indiană). Teoria orientalistă e ilustrată, printre alţii, de Gaston Paris (*Les contes orientaux dans la littérature française du Moyen Age* — Poveştile orientale în literatura franceză medievală 1877), iar cea care admite poligeneza poveştilor, de J. Bédier (*Les Fabliaux*, 1893). *F.* reprezintă una dintre expresiile cele mai vechi ale spiritului satiric popular. Personajele frecvent satirizate sînt: preotul, burghezul, mai rar cavalerul, şi îndeosebi femeia, care e aliată mereu cu cel care o flatează şi nu cu cel care îi porunceşte. *F.* cultivă licenţa naivă în farse groase, brutale, cu ţărani isteţi, calambururile etc. *F.* nu sînt moralizatoare, ci, prin excelenţă, şarje comice, cristalizînd umorul galic. Exemple de *F.* celebre: *Du vilain mire* (Ţăranul spiţer), prototipul piesei *Médecin malgré lui* (Doctor fără voie) de Molière; *Du vilain qui conquit le Paradis* (Despre ţăranul care cucereşte Paradisul), reprodus în *Gil Blas* de Lesage etc. În secolul XV, *F.* sînt sufocate de detalii, fiind înlocuite de *farse* (v.) şi *povestiri* (v.), cu circulaţie în Italia şi Anglia (ex.: Chaucer, *Miller's Tale* — Povestirea morarului, şi *Reeve's Tale* — Povestirea logofătului din *Povestirile din Canterbury*). *F.* reapar în literatura clasică sub forma *fabulei* (v.), care a moştenit spiritul satiric al speciei. *A.M.*

FABULĂ ≈ Termenul provine din lat. *fabula* „povestire" şi are două accepţii: **1.** Ţesătura anecdotică, nucleul de fapte din care se constituie acţiunea unei opere literare. De la B. Tomaşevski *(Teoria literaturii)* a început să se deosebească *F.* de *subiect* (v.). *F.* reprezintă „ceea ce s-a petrecut efectiv", subiectul — „modul în care cititorul ia cunoştinţă de cele petrecute". *F.* presupune o legătură cauzal-temporală între temele expuse, spre deosebire de literatura non-fabulativă. Lucrări fabulative sînt nuvelele, romanele, poemele epice; non-fabulative: poeziile descriptive, lirica în totalitate, descrierile de călătorii. **2.** Într-un înţeles mai restrîns, scurtă povestire alegorică (v. *Alegorie*), în proză sau versuri, satirizînd anumite forme de comportament sau trăsături caracterologice, cu o finalitate morală exprimată explicit sau numai implicit. În planul analogic al *F.*, reprezentările ţin de lumea animalelor, a plantelor sau a obiectelor. Dramatizările cu umor, la care fabuliştii recurg de cele mai multe ori, pentru a fi mai plăcut captivanţi în pildele moralizatoare povestite de ei, înviorează substanţial formula didactică a speciei. Înainte de a se constitui ca specie literară, *F.* începe prin a avea în timpurile străvechi o circulaţie pe calea tradiţiei orale. Patria ei originară este Orientul imaginativ şi înţelept. *Panchatantra* şi *Hitopadesa*, primele

Scanned with OKEN Scanner

culegeri indiene de *F.* compuse în sanscrită, cunosc o răspîndire mai largă, în versiunea unei traduceri arabe, cu titlul *Fabulele lui Pilpay* (sau Bidray). În literatura greacă, *F.* apare amalgamată în opera unor poeţi dintre cei mai vechi, ca Hesiod şi Arhiloc. O găsim însă definitivîndu-se cu adevărat, într-o autonomie deplină, abia cu Esop, recunoscut drept creatorul ei legendar în Europa, în secolele VII — VI î.e.n. (prima culegere scrisă de *F.* atribuite lui Esop aparţine lui Demetrius din Phaler — secolul IV î.e.n.). În epoca elenistică, Babrios alcătuieşte o culegere de *F.* esopice. La romani, Esop este imitat de Phaedru, în cuprinsul unei opere care îl califică pe acesta drept cel mai de seamă fabulist al literaturii latine. *F.* ajunge la apogeul evoluţiei sale, căpătînd legitimitatea unei expresivităţi artistice fără precedent, în epoca clasicismului francez, prin contribuţia lui La Fontaine, rămas pînă astăzi un poet nedepăşit în materie . În literatura engleză, *F.* a fost cultivată, dar în mult mai mică măsură, de Gay, Johnson, Moore; în cea germană, de Gellert, Hagedorn, Lessing, Pfefel; în cea rusă de Krîlov, pe care istoria literară este îndreptăţită a-l considera drept ultimul mare fabulist. În literatura română, *F.* numără printre exponenţii ei principali din secolul XIX pe D. Ţichindeal, Gh. Asachi, dar mai ales pe Grigore Alexandrescu, Anton Pann, Alecu Donici, Gh. Sion. Un eveniment memorabil, pentru destinul *F.* la noi, îl constituie transpunerile în limba română, făcute de Tudor Arghezi după cel de-al doilea război mondial, din La Fontaine şi Krîlov, transpuneri echivalînd cu nişte adevărate re-creaţii. *D.P.*

FABULOS ≈ Termenul provine din fr. *fabuleux*, lat. lit. *fabulosus* şi desemnează ceea ce ţine de domeniul *fabulei* (v.) în sens de „poveste", al imaginaţiei, al irealului. Se vorbeşte de un timp *F.*, confundat cu cel al *legendei* (v.), iar în literatură termenul se aplică unor povestiri, aventuri sau personaje. Găsindu-şi izvorul în vechile *mituri* (v.), *F.* e un produs al imaginaţiei, canalizată în cazul de faţă spre enorm, uimitor şi incredibil. E o categorie a *fantasticului* (v.), ce se aplică mai cu seamă legendei şi eposului popular, precum şi scrierilor inspirate de acestea. *F.* evocă în primul rînd serii istorice revolute, o tipologie pusă în circulaţie, ca şi în fabulă, din evuri imemoriale, pe baza căreia se construieşte şi azi. Îngroşarea, exagerarea trăsăturilor morale ale unui personaj sau a împrejurărilor în care el acţionează pot ajunge la dimensiuni *F. Odiseea* şi *Harap Alb* sînt în esenţă scrieri *F.*, pe cînd povestirile lui E. A. Poe, în care domină straniul şi halucinantul, sînt fantastice. Semnificativ e faptul că, pentru un anume gen al prozei, cultivat în zilele noastre pînă la abuz, s-a impus termenul *ştiinţifico-fantastic* şi nu *ştiinţifico-fabulos*. *Al.S.*

Scanned with OKEN Scanner

FACEȚIE (v. *SNOAVĂ*).

FANTASTIC ≈ Termenul provine din fr. *fantastique*, lat. lit. *phantasticus* „privitor la imaginație" (*phantasma* „plăsmuire"), și semnifică lucruri imaginate, de necrezut, ajungînd să definească, prin extensie, literatura populată preponderent de produse ale *imaginației* (v.) și *fabulosului* (v.). *F.* a fost interpretat ca o trăsătură caracteristică a întregii literaturi, dată fiind originea mitică, legendară, a acesteia, sesizată încă de Vico, care socotea *fantazia* (v.) forma de gîndire caracteristică în stadiile primitive ale societății. Fichte vorbea chiar de o *Urphantasia* (fantazie originară). Cu timpul, s-a ajuns la disocierea *F.* de *fantazie*, în înțelesul că, în timp ce primul își subsumează orice întîmplare neobișnuită, explicabilă însă printr-o seamă de cauze reale, cel de-al doilea termen denumește calitatea generală imaginativ-poetică pe baza căreia se creează toate tipurile de opere, nu numai cele *F.* *F.* abundă cu deosebire în literaturile orientale, dar e prezent în chip considerabil și în poemele homerice și în general în aproape toată literatura antică, din care a trecut în literaturile moderne. Scrierile de acest gen s-au constituit cu timpul într-o categorie aparte. În literatura populară, îndeosebi în *basm* (v.), *F.* este o prezență continuă, distinctivă, prin care se exprimă idealuri și aspirații sau reprezentări mitologice (ori mitologizante) ale existenței, dar și tentația omului de a surprinde misterele, forțele ascunse și uneori miraculoase ale lumii. *F.* literaturii culte moderne își trage originile deopotrivă din literatura populară, ca și din scrierile antice și medievale, și a cunoscut o dezvoltare mai intensă începînd din secolul XVIII, odată cu dezvoltarea interesului (inițial, cu deosebire al anglo-saxonilor) pentru lumea exotică și pentru vechile *legende* (v.), pentru întîmplările miraculoase (adică inexplicabile în ordine rațională) și în general pentru mister (vezi în acest sens scrierile Annei Radcliffe, spre exemplu). Romantismul avea să stimuleze dezvoltarea unei asemenea literaturi, E.T.A. Hoffmann fiind unul dintre cei mai cunoscuți reprezentanți ai genului. Scriitorii *Sturm und Drang*-ului (v.), ca și E. A. Poe, Villiers de l'Isle-Adam, Howard Philips Lovecraft au pregătit și consolidat, la rîndul lor, specificul *F.*, în secolul nostru ilustrîndu-se pe acest teren Gustave Meyrink, Alexei Tolstoi, Jules Supervielle, Marcel Béalu și alții. Mai ales prin scrierile lui Jules Verne, ale lui H. G. Wells se va naște și o literatură *științifico-fantastică*, foarte abundentă (dar și oarecum manierizată) în zilele noastre. Accentul cade aici pe justificarea „științifică" a unor acte ce par a ține de *F.* pur, pe speculareа literară a unor teorii și ipoteze științifice, uneori chiar confirmate de progresul cunoașterii, dar care rezistă în plan artistic în măsura în

Scanned with OKEN Scanner

care ficțiunile respective sînt plauzibile din punct de vedere literar. În literatura română, elemente ale *F.* întîlnim la D. Bolintineanu, M. Eminescu (*Sărmanul Dionis* ș.a.), la Ștefan Petică și Iuliu Cezar Săvescu, la Gala Galaction (*Moara lui Călifar*), Al. Philippide (nuvela *Floarea din prăpastie*), Mircea Eliade etc. Odată cu explozia mișcărilor moderniste, *F.* proliferează în scrieri diverse, cum sînt cele ale lui Urmuz, Ion Vinea, Saşa Pană, Virgil Teodorescu, Gellu Naum și ale altora, dobîndind funcții și semnificații dintre cele mai deosebite și aliniindu-se sau intrînd în chip curios în structura unor procedee literare și scrieri generate de psihanaliză și alte concepții și teorii moderne asupra omului și a existenței (a se vedea și unele scrieri de Vladimir Colin, Victor Kernbach etc.). *G.M.*

FANTAZIE — FANTEZIE ≈ Termenul, provenind din fr. *fantaisie*, lat., gr. *phantasia*, desemnează imaginația creatoare, facultatea de a crea liber, de a produce imagini corespunzătoare sau nu cu realitatea; acțiunea de a fantaza, de a născoci cu mintea, de a inventa, de a imagina e caracteristică artistului, dar și omului de știință. Din antichitate și pînă în secolul XIX termenul *F.* a circulat paralel cu cel de *imaginație* (v.), desemnînd aceeași noțiune, sinonimie ce se mai întîlnește și azi în limbajul obișnuit. Estetica modernă, mai cu seamă prin Croce, distinge între *F.* și *imaginație*, celei dintîi atribuindu-i-se caracterul de creație estetică a imaginii, de capacitate de a fantaza, de a inventa, de a crea în planul artei, pe cînd celei de-a doua, văzută ca imaginație reproductivă, i se rezervă un rol mai modest și, în fond, extraestetic, acela de a reproduce, a combina, a asocia imaginile psihice. *F.* creatoare constituie prima trăsătură care deosebește opera de artă de alte produse intelectuale. Fără ea nu s-ar putea concepe imaginea și viziunea poetică, universul, subiectul, personajele unei opere epice sau dramatice. Ea recreează lumea în planul *ficțiunii* (v.), încît ajunge să se confunde cu însuși talentul, cu geniul creator. *F.*, înțeleasă numai ca imaginație care proiectează universuri în afara realului, în supranatural și *fantastic* (v.), e ridicată de romantici la rangul de principiu artistic, în timp ce clasicismul, care considera opera de artă ca un produs al rațiunii, o repudiază. Realismul și naturalismul o vor trece și ele în subsidiar, pentru ca literatura modernă să atingă prin suprarealism, abstracționism, limitele cele mai îndepărtate ale *F.*, dar într-o accepție mai îngustă a noțiunii. *F.* înseamnă puterea de a crea, de a inventa, de a plăsmui imagini, indiferent de curent, școală sau stil literar. La noi, evoluînd paralel cu *fantezie*, termenul de *fantazie* și-a restrîns înțelesul. Dicționarele înregistrează expresia *fantezie creatoare*, ignorînd faptul că termenul propriu, fără nici un echivoc, este *fantazie* și că acesta ne este propus

Scanned with OKEN Scanner

de înseşi textele critice româneşti fundamentale: „Poezia este şi trebuie să fie un product al fantaziei" (T. Maiorescu); „Atît de intensă este fantazia creatoare a artistului, încît uneori, din propria ei productivitate internă, fără nici un motiv exterior aparent, ajunge să închipuie o lume miraculoasă de forme" (T. Vianu); „Iar în materie estetică un lucru e stabilit. Facultatea care prezidă la creaţie este fantazia artistică, iar nu reflecţia" (G. Călinescu). 2. Sub forma *fantezie*, predispoziţie, devenită manieră la unii scriitori şi artişti, de a acorda în creaţia lor un loc foarte larg imaginaţiei, evitînd în genere ceea ce este obişnuit şi lăsîndu-se în voia unor asociaţii bizare şi capricioase de idei şi a unei originalităţi amuzante. Cînd se caracterizează prin sprinteneală de spirit, prin graţie şi vervă umoristică, *F.* deschide perspective dintre cele mai neprevăzute şi mai pline de efect, aşa după cum se poate constata, cel puţin fragmentar, în operele unor mari scriitori, de la Homer şi Aristofan, la Shakespeare şi la romantici, ca Alfred de Musset şi Théophile Gautier. *F.* apare strîns legată de *ironie* (v.) şi *umor* (v.), manifestîndu-se cu precădere la poeţii cu aptitudini îndreptate către o viziune comică a lucrurilor, către *parodie* (v.), cum sînt francezii Tristan Derème, Jean Pellerin, Paul Reboux şi Charles Muller sau, la noi, D. Anghel şi St. O. Iosif (în *Caleidoscopul* lui A. Mirea) şi G. Topîrceanu. Nesusţinută de spirit critic, de fineţea observaţiei şi de inteligenţă, *F.* devine manieră, alunecînd (ca în cazul autorilor de cuplete sau a unor poeţi „textieri") într-un joc facil şi artificial, distractiv prin verva exterioară, însă incapabil de a-i asigura altceva decît o existenţă efemeră. *Al. S.*

FANTEZIST — FANTAZIST ≈ Termenul provine din fr. *fantaisiste*. Scriitor sau artist care se lasă în voia *fanteziei* (v.) sale, care acordă în creaţia sa un loc foarte larg *imaginaţiei* (v.), evitînd în genere ceea ce este obişnuit, acţionînd după bunul său plac, în chip original şi amuzant, căruia uneori nu-i lipsesc *ironia* (v.) şi *umorul* (v.). Elemente de fantezism se găsesc în *Batrahomiomahia* (Bătălia dintre şoareci şi broaşte) de Homer, în *Apokolokyntosis* (Metamorfoza în dovleac) de Seneca, în *Le Lutrin* (Strana cîntăreţului) de Boileau, în *Elogiul nebuniei* de Erasmus, apoi în opera lui Montaigne, Rabelais, Molière, Diderot, Voltaire. Ca manieră literară, fantezismul nu se manifestă decît în a doua jumătate a secolului XIX, el constituind un aspect al *modernismului* epocii. În 1861, primul cenaclu parnasian înfiinţează „Revue fantaisiste" (Revista fantezistă), care afirmă şi apără o estetică bazată pe libertatea creatoare a artei. În 1912 apare o „şcoală fantezistă", grupînd în jurul lui Francis Carco pe poeţii Jean-Marc Bernard, J. Pellerin, T. Derème, Paul Jean Toulet, a căror operă se caracterizează prin ignorarea esteticii tradiţional-clasice, cultivarea paradoxului, o anume ten-

dință de a epata opinia publică. La noi, scriitori fantezişti sau fantazişti, după T. Vianu, sînt N. Davidescu, Adrian Maniu, I. Vinea, I. Minulescu, Mateiu I. Caragiale, cărora le putem adăuga şi pe D. Anghel. Autorul *Artei prozatorilor români* dă şi o definiţie ce merită a fi reţinută pentru caracterizarea acestei orientări artistice în literatura noastră din primele decenii ale secolului XX: „Amatori de artă şi de senzaţii rare, pornind nu de la observarea realităţii, ci de la date ale fantaziei, speculînd pe alocuri pitorescul exotic şi istoric, cultivînd atitudinile satanismului, stilul paradoxal şi imaginea stranie, scriitorii *F.* au prilejul să introducă valori de artă, pe care un tablou aspirînd către întregirea contururilor nu le poate trece cu vederea. Prin originile ei, proza *F.* este mult debitoare curentelor decadente de la sfîrşitul veacului trecut". *Al.S.*

FARSĂ ≈ Provine din fr. *farce*, lat. pop. *farsa* de, la *farcire* „a umple". Piesă de teatru moralizatoare, de obicei scurtă, construită pe baza unei anecdote simple, a unui fapt cotidian, a unei scene de familie, sau a unei *fabule* (v.), stîrnind rîsul prin comicul intrinsec al tipurilor, prin *burlescul* (v). situaţiilor, prin *grotescul* (v). soluţiilor (răsturnarea situaţiei iniţiale), prin echivocul limbajului şi chiar numai prin mişcarea scenică *(gag)*. **1.** La origine, şi mai ales în evul mediu, *F.* (la romani numită şi *atellana*), era o mică piesă de divertisment moral, alături de *sotii*, *moralităţi* (v.) etc., menită „să umple" pauzele între spectacolele serioase (tragedii, mistere etc.), un fel de interludiu reconfortant. Redescoperită în Franţa în secolul XIII, cînd se citează *F. Băiatul şi Orbul*, specia va cunoaşte o mare dezvoltare în secolele XV — XVI (cînd sînt numărate aproximativ 100 *F.* — între care sînt celebre: *La farce de Cuvier* (Farsa lui Cuvier, *La farce du maître Pathelin* (Farsa jupînului Pathelin) ş. a. Ea va marca chiar începuturile dramaturgiei lui Molière: *Le Docteur amoureux* (Doctorul îndrăgostit), *Gorgibus dans le sac* (Gorgibus în sac) etc. Bazată îndeosebi pe ideea unei pedepsiri uşoare, de avertisment, prin procedeul păcălitorului păcălit, *F.* a putut cădea, mai ales prin jocul de improvizaţie al actorilor *commediei dell'arte* (v. *Comedie*), într-un comic facil, devenind cu timpul un fel de specie minoră a comediei. Mai tîrziu însă, autori ca I. L. Caragiale *(Conu Leonida faţă cu reacţiunea)* vor releva prin *F.* sensurile complexe ale tipologiei umane. Începuturile cinematografului, în perioada filmului mut (Ch. Chaplin), au relansat un tip de *F.* serioasă, dramatică, uneori chiar cu un sens tragic, bazată pe semnificaţiile ascunse, contradictorii, implicate în imagine şi mişcare. Reabilitată în cîteva piese într-un act de Cehov *(Ursul, Tragedian fără voie)*, *F.* va deveni în teatrul modern cadrul unei situaţii de destin absurd, tinzînd într-un fel să exprime sau să suplinească sentimentul tragic *(F. tragică)*. **2.** Cu acelaşi scop de

Scanned with OKEN Scanner

intermezzo — divertisment, în Italia, *F.* a cunoscut o mare înflorire în *muzică*, sub forma unei mici *opere bufe*, la început într-un act, mai apoi extinsă (*Serva padrona* — Servitoarea stăpînă — de Pergolesi; *Căsătoria secretă* de Cimarosa ș.a.). *M.D.*

FATUM (v. *TRAGEDIE*).

FEERIE ≈ Cuvînt împrumutat din fr. *féerie*, derivat de la *fée* „zînă". Însemnînd la început „cheie fermecată, puterea zînei", *F.* ajunge mai apoi să denumească un spectacol care îmbină textul poetic cu muzica și dansul, într-un decor fantastic, cu personaje supranaturale (zîne, zmei, Baba Cloanța, animale, insecte, păsări măiestre), utilizînd efecte scenice speciale pentru crearea atmosferei mitologice, de basm. De origine păgînă, *F.* a primit cu timpul multe elemente creștine. Spectacolul feeric a cunoscut o epocă de glorie sub predominanța muzicii (Lully — cu texte de Molière —, Rameau, Gluck, Offenbach ș.a.) și o reînviere la începuturile cinematografului (vezi *F.* lui Méliès) și chiar mai apoi, prin ecranizări (*Visul unei nopți de vară*, ecranizat de Max Reinhardt) și desene animate. Modele ale genului sînt piesele lui Shakespeare (*Visul unei nopți de vară* și *Furtuna*), Corneille (*Andromeda*, *Lîna de aur*), Carlo Gozzi (*Prințesa din China*), iar în literatura română cele ale lui Vasile Alecsandri, *Sînziana și Pepelea* („feerie națională în 5 acte"), St. O. Iosif și D. Anghel, *Legenda funigeilor*, Victor Eftimiu, *Înșir'te mărgărite* etc. *M.D.*

FICȚIUNE ≈ Termenul provine din fr. *fiction*, lat. *fictio* „creație a imaginației, născocire", derivat din *fingere* „a se preface, a se da drept altcineva". **1.** Construcție a imaginației despre care se știe că nu are corespondent în realitate; orice descriere a unui conținut neadevărat, dar făcută într-un mod care să-l sugereze ca fiind real; invenție, plăsmuire a imaginației urmărind scopul de a plăcea. **2.** Latură specifică a creației artistice, calitatea ei de a sugera iluzia unor întîmplări adevărate, cînd în fapt cele înfățișate reprezintă o plăsmuire a *imaginației* (v.), au fost inventate, născocite de autor. Literatura se delimitează de istorie, spre exemplu, prin aceea că este operă de *F.*, întrucît scriitorul nu copiază realitatea, ci o recreează în planul *F.*, datorită geniului, talentului, *fantaziei* (v.) sale creatoare. *F.*, care implică procesul complicat de selectare, interpretare, imaginare a realității, este primul semn al artei. Ea operează la diverse nivele ale actului de creație, de la concepție pînă la stil . Fără a fi numită ca atare, noțiunea de *F.* a fost definită de Aristotel în *Poetica*, unde se precizează că „datoria poetului nu este să povestească lucruri întîmplate cu adevărat, ci lucruri putînd să se întîmple în marginile

verosimilului și necesarului". Filozoful distinge între istorie (aceasta înfățișează fapte aievea întîmplate) și poezie, care inventează fapte ce s-ar putea întîmpla. Opoziția aristotelică a fost preluată de către mai toți autorii de poetici, deosebirea dintre ei constînd în accentuarea uneia sau a alteia din laturile definiției. Teoreticienii clasicismului ajung să fetișizeze verosimilitatea (v. *Verosimil*), în timp ce romanticii exaltă fantazia, imaginația. Constantă a actului creator, noțiunea de *F.* evoluează în timp, ea fiind altfel interpretată în epoca modernă, cînd cunosc o mare dezvoltare jurnalele, romanele confesive ale experiențelor personale, așa-numita literatură autenticistă (v. *Autenticitate*). În aceeași categorie se găsesc memorialistica și corespondențele scriitorilor, care nu sînt opere de *F.*, în accepția aristotelică a cuvîntului. Totuși aceste opere (ex. *Memoriile* lui Saint-Simon, *O samă de cuvinte* de Ioan Neculce, *Scrisorile* lui Ion Ghica) au indiscutabil farmec literar. Explicația stă în aceea că *F.* este prezentă aici în modul de a relata, de a pune în pagină faptele trăite, care, uneori, întrec orice imaginație. *F.* înseamnă firește *invenție* (v.), dar înseamnă și organizare a unui material de viață, echivalînd cu talentul, obișnuit să creeze în domeniul imaginar. În sensul acesta și memorialistul se plasează în planul *F.*, concept care trebuie acordat cu realitatea literaturii, unde un loc însemnat îl ocupă ceea ce s-a numit „literatura de frontieră". Ficționalitatea nu poate constitui un criteriu de valorizare estetică decît în măsura în care este înțeleasă ca o caracteristică a artei literare, îmbrăcînd diverse forme. Accepția restrictivă a *F.* ne-ar priva de o seamă de opere de valoare, așa după cum minimalizarea *F.*, ca factor preponderent al actului de creație, ne-ar împinge în pur documentarism. *Al.S.*

FIGURĂ DE STIL ≈ Procedeu folosit în scopul sporirii expresivității unei comunicări. *F.s.* au fost simțite încă din antichitate ca acționînd la două nivele diferite : 1. al frazei, asupra structurii ei formale : *repetiția* (v.), *inversiunea* (v.), *anacolutul* (v.); 2. al sensurilor, asupra structurii noționale : *metafora* (v.), *sinecdoca* (v.), *hiperbola* (v). Pentru unii teoreticieni, primul nivel este cel propriu *F.s.*, al doilea fiind domeniul *tropilor* (v.) ; pentru alții, cei doi termeni sînt sinonimi. *Retorica* (v.) modernă păstrează de fapt această împărțire, numind figurile formale la nivelul cuvîntului *metaplasme*, la nivelul frazei *metataxe*, iar pe cele de „conținut", care afectează sensul expresiei, *metasememe* și *metalogisme*, care modifică valoarea logică a frazei. Acționînd în domeniul stilistic, *F.s.* stau la originea unor fapte de limbaj, în primul rînd a apariției unor noi sensuri, datorate unor *F.s.* generalizate, care și-au pierdut funcția expresivă, metaforică : „gura peșterii", „buza paharului" etc. *M.An.*

Scanned with OKEN Scanner

FILIPICĂ ≈ Termenul provine din gr. *philippikos* „a lui Filip". Se referă la *discursurile* lui Demosthene împotriva lui Filip, regele Macedoniei, ţinute în faţa Adunării poporului din Atena între anii 351—341 î.e.n. În amintirea discursurilor lui Demosthene, Cicero şi-a numit *F.* cele 14 discursuri împotriva lui Marc-Antoniu, publicate sau rostite în anii 44—43 î.e.n. Prin extindere, termenul, desemnînd o serie de vehemente discursuri politice, a fost folosit pentru orice cuvîntare cu caracter acuzator, demascator, pronunţată împotriva cuiva, pe un ton patetic (de ex.: *F.* parlamentare ale lui Nicolae Iorga). În timpul războaielor religioase din secolul XVI, termenul a început să fie folosit (îndeosebi în Franţa) cu sensul de *pamflet* (v.) sau *satiră* (v.) politică. *N.B.*

FIN DE SIÈCLE (sfîrşit de secol) ≈ Expresie folosită în Franţa la sfîrşitul veacului XIX, care s-a extins şi în alte culturi sub această formă. Aplicată unei persoane sau unei opere, ea comunică mai ales ideea de decadenţă rafinată, de scepticism elegant, de lipsă de prejudecăţi. Expresia *F.d.s.* trebuie pusă în legătură cu stadiul foarte înaintat al unei culturi, cînd semnele de saturaţie, de oboseală şi de blazare fac să apară atitudinile de negare a tradiţiei, de revizuire a conceptelor clasice, de spirit libertar şi rebel ale modernismului. Spiritului *F.d.s.* i se subsumează, de pildă, *impresionismul* (v.) din artele plastice şi *simbolismul* (v.). *Al.S.*

FIZIOLOGIE ≈ Termenul provine din fr. *physiologie* (cf. gr. *physis* „natură", *logos* „vorbire") şi desemnează specia literară constînd în observarea şi studierea obiectivă a unui *caracter* (v.), a unei situaţii semnificative din punct de vedere social, moral şi psihologic. De esenţă clasică, înrudită cu *Caracterele* lui La Bruyère (v. *Portret*), *F.* a fost cultivată mai stăruitor la începutul secolului XIX şi impusă de către Balzac prin a sa *Physiologie du mariage ou Méditation du philosophe éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal* (Fiziologie a căsătoriei sau Meditaţie a filozofului eclectic asupra fericirii şi nefericirii conjugale), 1828. Aproape concomitent apar *F.* şi în literatura română, unde accentul se pune pe tipul social caracteristic pentru epocă, văzut în aspectul său grotesc şi ridicol. Astfel C. Negruzzi scrie *Fiziologia provincialului* (1840), iar M. Kogălniceanu *Fiziologia provincialului în Iaşi* (1844). *Al.S.*

FLASHBACK ≈ Termenul englez *flashback*, tradus liber în limbajul cinematografic cu „secvenţă retrospectivă" (însemnînd literal „întoarcerea flăcării"), a fost preluat în forma din limba de origine şi de limbajul criticii literare. Desemnează o scenă, inserată într-un film, într-un roman, într-o povestire sau într-o piesă de teatru, reprezentînd evenimente petrecute anterior momentului în care se desfăşoară acţiunea. Procedeul a fost utilizat în cinemato-

Scanned with OKEN Scanner

graf, printre alţii , de Orson Wells *(Cetăţeanul Kane)*, Alain Resnais *(Hiroshima, dragostea mea* şi *Anul trecut la Marienbad)*, Federico Fellini *(8 1/2)* etc. În literatură, procedeul, bazat pe fluxul *memoriei involuntare* (v.), aşa cum a fost utilizat de Proust în ciclul *În căutarea timpului pierdut*, se deosebeşte totuşi de acesta, întrucît prin *F.* se evocă cel mai adesea o scenă izolată şi nu un şir de evenimente petrecute în trecut. Romanul lui Thornton Wilder *The Bridge of San Luis Rey* (Puntea Sfîntul Ludovic), 1927, îl foloseşte, dar el poate fi aflat mai ales în naraţiunile bazate pe tehnica *monologului interior* (v.). În literatura română, romane moderne precum *Moartea lui Orfeu* de Laurenţiu Fulga, *Interval* de Al. Ivasiuc etc. folosesc *F.R.S.*

FOILETON ≈ Termenul provine din fr. *feuilleton* şi desemnează spaţiul publicistic, de obicei din partea de jos a unei pagini de ziar, în care se dau, de regulă, articole critice cu privire la actualitatea literară şi artistică sau fragmente de roman, cu urmare de la un număr la altul. În istoria presei, *F.* apare ca o inovaţie de succes a jurnalismului francez din deceniile de început ale secolului XIX. În 1810, „Journal des débats" (Ziarul dezbaterilor) instituie primul rubrica *F.* critic, urmat curînd în iniţiativa sa de mai toate celelalte cotidiene. Este de menţionat că memorabila operă de cronicar literar a lui Sainte-Beuve, *Causeries du lundi* (Conversaţii de luni, se constituie din *F.* scrise săptămînal pentru „Le Constitutionnel" (Constitutionalul), din 1849 încoace. În 1836, lansînd „La Presse" (Presa), gazetarul Emile de Girardin are ideea de a face să se publice în *F.* romane întregi, pentru a se ţine în suspensie, de la o zi la alta, curiozitatea cititorilor. Rentabilitatea comercială a procedeului, implicînd o considerabilă sporire de tiraj, duce curînd la adoptarea sa de către cei mai mulţi directori de ziare. Nevoia de senzaţional a marelui public condiţionează în exclusivitate industria literară, care începe să fie practicată în cotidienele epocii cu formula ieftin captivantă a *romanului-foileton* de autori ca Alexandre Dumas, Eugène Sue, Frédéric Soulié, Paul Féval, Ponson du Terrail şi alţii. În presa de la noi, *F.* se întîlneşte pentru prima oară în paginile „Albinei româneşti" din 1839, unde e numit „feileton". Mai tîrziu, în unele ziare, denumirea de *F.* sfîrşeşte prin a se autohtoniza în aceea de „foiţă", incluzînd în spaţiul care i se găseşte rezervat în josul paginii un material de varietăţi literare. Spre sfîrşitul secolului, cotidiene de mare popularitate, ca „Universul" şi „Adevărul", ajung să publice în *F.* ani de-a rîndul romane de senzaţie, recurgînd la traduceri din autori francezi specializaţi în specularea reţetei genului. După 1900, atît în presa română cît şi în acea străină, *F.* începe să fie tot mai puţin la modă, nemaifigurînd astăzi nicăieri ca principală rubrică atractivă. *D.P.*

Scanned with OKEN Scanner

FOLCLOR ≈ Termenul provine din fr. *folklore*, engl. *folklore*, compus din *folk* „popor" și *lore* „știință, cunoștință". **1.** Denumește totalitatea creațiilor și manifestărilor artistice și culturale populare, cum ar fi literatura, muzica, arta plastică și decorativă, dansul și spectacolul popular etc. Termenul a fost creat și pus în circulație în 1846 de arheologul englez William Thoms, pentru a denumi „ansamblul obiceiurilor oamenilor din popor", prinzînd teren și răspîndindu-se rapid în întreaga Europă (germanii l-au tradus prin *Volkskunde*, folosind însă și *Folklorismus*) și chiar dincolo de limitele ei, înlocuind terminologia neunitară ce i-a premers (cîntece primitive, cîntece exotice, cultura lumii de jos, a popoarelor necivilizate etc.). De aici au derivat în parte și neînțelegerile ulterioare privind sfera lui semantică, existînd tendința să se acorde cuvîntului un înțeles mult mai cuprinzător și să i se subordoneze valori ținînd de cultura materială și de civilizația popoarelor, fapt ce ar fi dus la suprapuneri cu etnografia, etnologia, antropologia chiar. Dealtfel, atari imprecizii continuă să fiinţeze și astăzi, reprezentanții diferitelor orientări și școli folcloristice acordînd termenului valori și nuanțe diverse. Însă, în contextul cel mai general și unificator, prin *F.* se înțeleg îndeosebi creațiile artistice și spiritual-culturale ale popoarelor. În general, se admite că *F.* face parte din ansamblul culturii populare, că este *anonim* (chiar atunci cînd autorul inițial este cunoscut, întrucît o piesă folclorică presupune nenumărate intervenții și șlefuiri sau degradări ulterioare), *colectiv* (fără a se exclude individul creator, decisiv în artă și cultură și ale cărui produse sînt preluate, prelucrate și însușite de colectivitate ca bunuri ale ei), *oral* și, uneori, *sincretic*. Se apreciază, de asemenea, că un produs este folcloric atunci cînd își relevă aptitudinea de a genera variante, care încep de la modificări infime și pot ajunge pînă la transformări de structură, fără însă a ieși din albia unui motiv. Cînd faptul s-a produs, se creează un nou tip, apt, la rîndu-i, a produce variante, a căror existență e însă necesar să fie consfințită de colectivitate, adică să fie atestate în circulație, atestare fără de care autenticitatea unui produs folcloric e serios pusă la îndoială, fără a fi însă totdeauna exclusă. Se acceptă, de asemena, că originea *F.* poate fi corelată chiar cu momentul istoric al comunei primitive, el evoluînd și îmbogățindu-se apoi pe parcursul întregii deveniri a umanității. Pe baza identității generative a conștiinței umane (accentuată de școala folclorică finlandeză — care a excelat mai ales prin sistematizarea și catalogarea motivelor folclorice —, ca și de unii cercetători mai noi), se admite că motive și teme folclorice asemănătoare au putut lua naștere în locuri și timpuri diferite, uneori fără vreun contact posibil între ele. Evident, aceasta nu exclude circulația în arii mai largi sau mai

Scanned with OKEN Scanner

restrînse a unor motive, influenţele şi contactele, suprapunerile şi substituirile etc. Reflectare şi memorie sui-generis a modurilor de viaţă şi a mentalităţilor populare, expresie a aptitudinii creatoare şi a fanteziei artistice a maselor, *F.* conservă trăsături specifice grupurilor sociale şi etnice, configuraţiei naţionale a popoarelor, menţinînd în acelaşi timp o permanentă deschidere spre universalitate a componentelor sale. Cu o experienţă în care se îngemănează fapte contradictorii, însumînd deopotrivă elemente străvechi şi actuale, influenţe culte etc., el are în general tendinţa funciară de a-şi contemporaneiza produsele (fie acestea literare, muzicale, coregrafice sau plastice), în sensul implicării întregii sale sfere în fiecare epocă şi a redefinirii lui în raport cu noua mentalitate a vremii. Este implicat aici şi un factor al devenirii *F.* în timp şi spaţiu, prin care-i putem explica întretăierile cu alte sfere ale culturii, îmbogăţirea şi diversificarea în anume epoci, ori, dimpotrivă, împuţinarea şi chiar dispariţia lui în altele, la presiunea şi structura cărora nu mai poate face faţă sau care îl pot absorbi integral. Cît priveşte interesul pentru aceste produse, fie chiar indirect şi accidental, el poate fi semnalat încă din antichitate, în scrierile căreia găsim implicate *proverbe* (v.), trimiteri la obiceiuri şi chiar urme ocazionale ale *F.* literar, după cum ceramica şi plastica antică, uneori arhitectura, păstrează urme ale plasticii, coregrafiei şi ale altor sectoare ale artei şi culturii populare. Mai cuprinzător, interesul pentru *F.* e semnalabil din epoca luminilor (deşi nici evul mediu şi Renaşterea, cu curiozitatea ei pentru exotic, n-au rămas cu totul străine de aceste preocupări) şi mai ales din secolul XIX, cînd se constituie o disciplină specială de studiere a acestui domeniu. **2.** Ştiinţă care studiază creaţia populară (v. *Folcloristică*). *G.M.*

FOLCLORISTICĂ ≈ Disciplină al cărei obiect de studiu îl constituie (cum arată şi cuvîntul *folclor*, de la care termenul a fost derivat) *folclorul* (v.), sub toate aspectele lui. Deşi are o „preistorie" ale cărei rădăcini accidentale se întind pînă în antichitate, autonomizarea ei a început odată cu *iluminismul* (v.), pentru ca în epoca *romantismului* (v.) să se impună tot mai insistent atenţiei. Dacă, la început, *F.* viza mai ales literatura populară, fapt explicabil prin împrejurarea că mai cu seamă aceasta constituie revelaţia începutului secolului trecut, ulterior ea s-a specializat pe domenii, vorbindu-se tot mai frecvent de o *F. literară*, *muzicală*, *coregrafică* etc., ceea ce relevă şi abordarea complexă a folclorului. Mai veche şi mai răspîndită, *F.* literară are în vedere literatura populară în toată diversitatea ei şi, uneori, în măsura în care le interferează, ea poate fi explicată şi interpretată şi prin apel la alte domenii ale culturii şi la zone ale altor discipline. Iniţiată îndeosebi de literaţi (Arnim şi Brentano în Germania; Tommaseo şi Manzonni în Italia; V. Alecsandri şi A. Russo

Scanned with OKEN Scanner

în România; Vuk Karagić în Serbia etc.), *F.* a cunoscut contribuții ale istoricilor (Michelet, N. Bălcescu, N. Iorga și alții), ale filologilor și lingviștilor (Gaston Paris, B. P. Hasdeu, Ov. Densusianu, Al. Rosetti), ale filozofilor (Lucian Blaga), ale sociologilor (cei din școala lui D. Gusti, de pildă), ale antropologilor (Claude Lévi-Strauss etc.), ale istoricilor literaturii (G. Călinescu) ori ai religiilor și ai culturii (Mircea Eliade etc.), și ale reprezentanților multor altor domenii ale culturii și cunoașterii umane, fapt ce indică în același timp și diversitatea de unghiuri din care poate fi abordată literatura populară. Urme ale tuturor acestor presiuni ale unor domenii vecine se întrevăd destule în istoria disciplinei, în chipul cum a fost cules și interpretat folclorul în timp, de la credința în utilitatea și chiar necesitatea „restaurării" sale, spre a se reajunge astfel la presupusa formă originară a vreunei piese, la cerința culegerii exacte a materialelor fiind un drum ale cărui etape marchează devenirea însăși a *F.* Avînd în vedere mai ales fenomenele folclorice vii, *F.* a evoluat de la relativ simpla înregistrare a materialelor la cercetarea cadrului general de existență și transmisie a acestora (creatori, interpreți, condiții de interpretare și circulație etc.). Cît privește celălalt aspect important al disciplinei — cercetarea originii, sistematizarea faptelor și a observațiilor făcute, investigarea structurii și aprecierea valorii lor artistice, filozofice, morale etc. —, *F.* a cunoscut o evoluție nu mai puțin spectaculoasă și contradictorie, marcată, în general, de marile curente și orientări ale gîndirii moderne și contemporane, de progresul în cunoașterea domeniului cercetat. De la curiozitatea iluministă la patosul romantic, de la orientarea originilor folclorului spre India (Benfey, Bédier), la antropologismul școlii finlandeze, la cercetările de tip pozitivist ori formal-structuralist, sau la interpretările propuse de școala *F.* sovietică etc. se constată progrese metodologice în cercetările privind originea, evoluția și destinul folclorului. Nu mai puțin importante sînt problemele privitoare la valoarea lui antropologică, istorică, socială, filozofică, psihologică, pedagogică, culturală și mai ales estetică, la evoluția unor genuri și specii ale sale, la locul și rolul său în ansamblul culturilor naționale și în al celei universale. *G.M.*

FOND ȘI FORMĂ (v. ***CONȚINUT***).

FORMALISM ≈ Termenul provine din fr. *formalisme*. **1.** v. *Conținut și formă* **2.** v. *Școala formală*. **3.** Programatic, termenul a fost puțin folosit chiar de către aceia care — ca filozoful și pedagogul german J. Fr. Herbart, în prima jumătate a secolului XIX, sau, pe urmele sale, esteticianul ceh Hostinsky în lucrările de tinerețe — susțineau din punct de vedere estetic primatul formei asupra conți-

nutului operei de artă. Pînă şi reprezentanţii şcolii formale ruse, la începutul secolului XX, respingeau acuzaţia de *F.* Ea s-a menţinut totuşi în luările de atitudine ale unor critici care militau pentru orientarea într-un anumit sens, din punct de vedere ideologic şi social, a creaţiei literare. În special partizanii *artei cu tendinţă* (v.) acuzau de *F.* pe susţinătorii *artei pentru artă* (v.). La noi, în primul deceniu de după 23 August 1944, în acţiunea de propulsare a unei *literaturi angajate* , în slujba cauzei de edificare a socialismului, a fost uneori învinuită de *F.* poezia aparţinînd orientărilor moderniste sau de avangardă. Dar, din moment ce într-o operă de artă forma şi conţinutul se află într-o relaţie de interdependenţă organică, nici o preocupare pentru formă nu poate fi analizată sau apreciată în sine, făcîndu-se abstracţie de conţinutul pe care-l exprimă. Cît priveşte concepţia potrivit căreia arta s-ar manifesta doar prin formă, conţinutul operei de artă fiind prin natura lui extraestetic, lipsa ei de temei se evidenţiază fără dificultate, în virtutea aceleiaşi relaţii fundamentale. *M.N.*

FRAGMENTARISM ≈ Derivă de la *fragment*, din lat. *fragmentum*, şi reprezintă una din caracteristicile şi tehnicile poeziei moderne a secolului XX. Termenul apare în romantism (Fr. Schlegel, Schiller, Novalis), în legătură cu magia limbajului, care poate decupa lumea în fragmente : „Poeme eufonice şi doar atît, fără nici un sens şi legătură, din care sînt inteligibile cel mult strofe izolate, toate — fragmente din lucrurile cele mai diferite" (Novalis, *Fragmente*). Utilizat şi în teoriile despre teatru, legate de grotesc şi urît : la Diderot, în *Nepotul lui Rameau*, şi la V. Hugo, în prefaţa la *Cromwell*, unde apare aceeaşi idee a scindării lumii în contrarii fragmentare. O erupţie temperamentală a *F.* o găsim în opera violent dezarticulată a lui Rimbaud, *Les Illuminations* (Iluminările) care proclamă pentru prima oară ca experiment practic dezordinea, confuzia, ruptura dintre părţi, imagini senzoriale fragmentare şi disparate, arbitrar alăturate. Consideraţii asupra *F.* ca tehnică poetică de compoziţie se află, de pildă, la Lautréamont. În lirica modernă (marcată de manifestul lui Apollinaire *L'esprit nouveau et les poètes* — Noul spirit şi poeţii, 1918), *F.* este cultivat în mod curent sub aspectul tehnicii lingvistice, prin frecvenţa fenomenului de dislocare a sintaxei tradiţionale, prin utilizarea verbului fără determinanţi, prin nominalizarea excesivă, prin aspectul de notaţie al unei poezii (v. lirica lui G. Apollinaire, P. Eluard, G. Ungaretti, F. G. Lorca,

Scanned with OKEN Scanner

N. Guillén). O sinteză artistică de un tip special a *F.* o reprezintă opera lui Saint-John Perse, T. S. Eliot și Al. Philippide. În *Jurămîntul focului* din *The Waste Land* (Țara pustie) și *Four Quartets* (Patru quartete) de T. S. Eliot este exprimată emoția și deruta perceperii realității, în fragmente contorsionate, deformate de tehnică și civilizație. Conceptul de *F.* propriu poeziei moderne este paralel cu fenomenele de disonanță sonoră (Stravinski, *Poétique musicale* — Poetica muzicală) și disonanță cromatică și plastică (Kandinski exprimă în 1914 aceeași tendință de libertate a formelor de expresie în artă). *A.M.*

FUTURISM ≈ Termenul provine din fr. *futurisme*, it. *futurismo* (derivat de la *futuro*„ viitor"). Curent de *avangardă* (v.) afirmat zgomotos între 1909 și 1920, cu raza de acțiune pornită din Italia, unde apare ca o reacțiune violentă împotriva prețiozității estetizante (ajunsă la loc de onoare în poezia timpului prin d'Annunzio), împotriva *academismului* (v.) și a autorității trecutului artistic în general. În manifestele lansate la Paris (1909) și Milano (1913), poetul Marinetti exprimă crezul *F.* în „domnia regnului mecanic", în „viața motorului", în „frumusețea vitezei". Ni se declară ostentativ că pentru *F.* „un automobil de curse" are o semnificație estetică superioară „Victoriei din Samotrace". Pe lîngă preconizarea unei viziuni eminamente dinamice, considerate a fi în spiritul civilizației mașiniste a noului ev, Marinetti include în punctele de program ale *F.* „nevoia furioasă" de a se da libertate cuvintelor („parole in libertà") prin desființarea legăturilor sintactice și a punctuației, de a se face din poezie un conglomerat de imagini „dispuse într-o maximă dezordine", de a se recurge la formele abreviate ale „stilului telegrafic", de a se perfecta „revoluția tipografică". În afară de Marinetti, care rămîne și singurul adept constant al curentului inițiat de el, *F.* italian numără ca exponenți temporari, pînă la sfîrșitul primului război mondial, pe Rosai, Soffici, Papini, Govoni, Folgore, Tavolato. În poezia rusă din cuprinsul aceleiași epoci sînt de înregistrat formele de manifestare turbulentă ale „cubo-futuriștilor", care reacționează împotriva *simbolismului* (v.) evanescent, la modă în saloanele literare de la Moscova și Petrograd. Avem de-a face cu o tendință de transformare radicală a limbajului poetic: cuvintele nu mai apar ca un simplu mijloc de expresie, ci ajung să fie sursă și esență a unui joc verbal transrațional, implicînd în îndrăznelile sale pînă și eliberarea de orice concept. V. Hlebnikov, principalul exponent, excelează în crearea și deformarea cuvintelor, în primatul acordat sunetului și aliterației, în încercarea de realizare a „zoum"-ului, formă de poezie transmentală, care își caută rădăcini în actul de magie a verbului din vocabularul vrăjitorilor, în timp ce Maiakovski, futurist numai în volumul *Norul în pantaloni*, ilustrează curentul prin efectele de șoc ale *imagismului* (v.)

Scanned with OKEN Scanner

său incongruent, prin asonanţe şi disonanţe fără precedent, printr-o ritmicitate dinamică şi o viziune hiperbolică dintre cele mai extravagante. Pe lîngă grupul „cubo-futuriştilor", căruia îi mai aparţin Kamenski şi Burliuk, îşi desemnează o existenţă efemeră, în ajunul primului război mondial, grupul aşa-zişilor „ego-futurişti", legat de Severianin. În istoria avangardismului românesc, trebuie spus că nu figurează nici o tendinţă remarcabilă de orientare *F. D.P.*

GALANT ≈ Termenul provine din fr. *galant*, însemnînd un anume fel seducător de-a fi în societate, legat de scopul de a cîştiga simpatia femeilor. Termenul capătă înţelesul unui stil poetic de badinaj erotic, bogat în complimente rafinate. Versurile *G.* reprezintă o manifestare lirică eminamente mondenă, de petrecere salonardă, în care accentul este pus pe întorsătura graţioasă şi preţios elegantă a modului de a se face curte cu vorbe de spirit. Exprimarea ia forma *odei* (v.), a *sonetului* (v.), dar mai ales a *madrigalului* (v.) sau a *epigramei* (v.). Maniera uşuratică a poeziei *G.*, care nu are să cunoscă, de altminteri, nicăieri exponenţi iluştri, începe prin a se constitui în atmosfera saloanelor aristocraţiei pariziene din timpul domniei regelui Ludovic al XIV-lea (Hôtel de Rambouillet etc.). O găsim cultivată mai insistent în literatura occidentală din epoca *barocului* (v.) tîrziu şi a *rococoului* (v.) de la începutul secolului XVIII. În literatura română, versurile erotice ale Văcăreştilor, de filiaţie neoanacreontică, ar putea să fie considerate pînă la un punct ca ţinînd de genul poeziei *G. D.P.*

GALIMATIAS ≈ Termen împrumutat din fr. *galimatias*, desemnînd un text confuz, ininteligibil. De ex., discursul electoral al lui Farfuridi din *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale: „Dacă Europa... să fie cu ochii aţinţiţi asupra noastră, dacă mă pot pronunţa astfel, care lovesc soţietatea, adică fiindcă din cauza zguduirilor, ... şi ... idei subversive ... şi mă-nţelegi, mai în sfîrşit, pentru care în orice ocaziuni solemne a dat probe de tact ...". *M.Vor.*

GAZEL ≈ Provenind din cuvîntul arab *ghazal* „poezie erotică, lirică" şi pătruns în literaturile europene (la noi, prin fr. *ghazel*), *G.* este o specie a genului liric, cu formă fixă, semnalată originar în literaturile orientale, indiană, persană, arabă, de unde a fost preluată şi de literatura turcă. Alcătuit dintr-un număr de *distihuri* (v.) variind între 5 şi 15, fiecare al doilea vers al distihurilor avînd aceeaşi rimă cu cele două versuri ale distihului iniţial (cu schema: *aa*, *ba*, *ca* etc.), *G.* are un conţinut erotic sau filozofic şi celebrează cel mai adesea plăcerile vieţii, ale iubirii şi ale vinului. Cultivat cu precădere şi ilustrat de poeţii persani, între care Rudaki (914—940), Saadi (mort 1291), Hafez

(1320—1389), *G.* este introdus în Europa de diplomatul orientalist Joseph Hammer, prin 1812—1813, care traduce în germană *Divanul* lui Hafez, apoi alte poeme, sub influența cărora vor publica *G.*, adaptate sau originale, Friedrich Rückert (în 1818), Goethe (în 1819, *Divanul occidental-oriental*) și August von Platen-Hallermünde (în 1821 și 1823). În literatura română, M. Eminescu scrie un *G.*, — datat Berlin, 20.12.873 —, care, extins la 20 de distihuri, păstrează conținutul erotic originar, dar sub forma modernă a refulării în vis. G. Coșbuc, în trei *G.*, este mai aproape de canonul numărului de distihuri (7, 8, 12), dar conținutul are la el un caracter pronunțat etic, tonalitatea gnomic-educativă amintind mai degrabă de *glosă* (v.): „O luptă-i viața; deci te luptă / Cu dragoste de ea, cu dor" etc. *M.D.*

GEN (*literar*) ≈ Termenul provine din lat. *genus* „neam, rasă, fel, mod" și desemnează, în literatură ca și în logică, o clasă de obiecte sau fenomene care au proprietăți comune. Natura și extinderea acestor proprietăți comune sînt dintre cele mai variabile: criteriul definirii *G.* este, uneori, raportul dintre subiectul creator și realitatea înconjurătoare (*G. liric, epic, dramatic*) sau, alteori, coincidența unor trăsături formale de expresie (*sonetul* (v.) poate fi astfel socotit un *G.* literar). Din varietatea proprietăților comune ale operelor literare pe baza cărora se poate defini noțiunea de *G.* izvorăște și imprecizia în utilizarea ei. Spre deosebire de limbajul teoretic german, de exemplu, unde *Gattung* denumește atît *G.* cît și *specia* (v.), teoria literară românească deosebește în cadrul unui *G.* mai multe specii, acelea definite îndeosebi pe baza unor criterii formale. Întreaga istorie a teoriei *G.* este esențializată de Tzvetan Todorov, cînd spune: „*G.* se definește drept conjugarea mai multor proprietăți ale discursului literar, judecate importante pentru operele pe care le întîlnim; presupunem totdeauna că facem abstracție de diferite trăsături divergente, considerate puțin importante, în favoarea altor trăsături — care rămîn identice și sînt dominante în structura operei. Dacă abstracția e egală cu zero, fiecare operă reprezintă un gen particular [...]; în gradul maxim de abstracție considerăm toate operele literare ca aparținînd aceluiași gen. Între acești doi poli se situează *G.* cu care ne-au obișnuit poeticile clasice, ca și multe altele pe care aceste poetici nu le-au descris" (*Poétique* — Poetica, în *Qu'est-ce que le structuralisme?* — Ce este structuralismul, 1968). În decursul timpurilor, două au fost criteriile esențiale care s-au interferat în definirea *G*: a) modul de raportare a individului creator la lume; b) caracteristicile formale ale produsului creației și, derivate din acestea, legile interne de constituire a unui grup de opere. a) Platon deosebește cel dintîi *G.* (în *Republica* și *Legile*), după natura imitației realității de

Scanned with OKEN Scanner

către poet: există o categorie de opere, caracterizată prin *mimesis* (v.) integral, *tragedia* (v.) şi *comedia* (v.), în care poetul se ascunde în spatele unui personaj; o alta — „expozitivă", în care poetul expune fără intermediari conţinutul poetic (v. *Liric*) — de ex. *ditirambul* (v) —, şi o a treia care reprezintă o combinare a imitaţiei cu expunerea *(poezia epică)*. În germene, problemele esenţiale ale teoriei *G.* (raportul dintre eu şi univers, dintre eu şi operă şi posibilitatea de combinare a tipurilor pure) au fost puse acum. Aristotel generalizează imitaţia drept cauză a tuturor felurilor de poezie. Pe baza conţinutului social, şi nu a reacţiei psihologice, va defini *G.* poetica medievală: *G.* simplu, „humilis", evocă păstorii; cel mediocru, „mediocris" — agricultorii, cel sublim, „gravis" — eroii. Cum Vergiliu a ilustrat prin *Bucolice*, *Georgice* şi *Eneida* toate cele trei *G.*, această clasificare se numea „roata vergiliană". Pe direcţia definirii psihologic-antropologice a *G.* se înscrie gîndirea lui Goethe, care consideră că formele poeziei se întemeiază pe trei forme naturale de relatare: formei narative îi corespunde *epopeea* (v.); celei entuziaste — *poezia lirică* (v.); celei active — *drama* (v.). Aceste forme naturale se pot afla fie izolate, fie îmbinate între ele. Schiller (în *Über naive und sentimentalische Dichtung* — Despre poezia naivă şi cea sentimentală) defineşte *G.* pe baza viziunii artistului asupra vieţii: poezia naivă este obiectivă, realistă, impersonală, plastică; poezia sentimentală este introspectivă, reflexivă, personală, muzicală. Schelling (în *Philosophie der Kunst* — Filozofia artei) socoteşte că *G.* literare sînt moduri de cunoaştere a absolutului, manifest într-o lume subiectiv-spirituală şi într-una obiectiv-naturală, amalgamate în proporţii diferite. b) Considerarea G. în funcţie de manifestarea conţinutului poetic în anumite forme de expresie cu legi fixe se revendică de la tradiţia aristotelică (*Poetica*), prin care tragedia este deosebită de epopee pe baza naturii *subiectului* (v.) şi a modurilor de organizare a lui. Caracterul normativ al definirii *G.* se accentuează în *Ars poetica* (Arta poetică) — *Epistola către Pisoni* — a lui Horaţiu. Poeticile Renaşterii definesc şi introduc în terminologia literară o serie de noi „genuri", pe care astăzi le numim „specii": poemul cavaleresc, tragicomedia, pastorala, romanul (în Renaşterea italiană); sau sonetul, elegia, misterul, farsa (în Renaşterea franceză). Clasicismul (Boileau, *L'Art poétique* — Arta poetică) discută şi stabileşte normele interne ale acestor „genuri", la care se vor adăuga, în secolul XVIII, libretul, melodrama „burgheză" etc., iar în secolul XIX, romanul istoric, politic etc. Procesul de formare şi de diferenţiere a noi specii continuă şi astăzi, cu accentuarea posibilităţii de interferare a lor, odată cu eliberarea de rigorile normative ale clasicismului. O tradiţie terminologică bine înrădăcinată în limbajul criticii şi istoriei literare le numeşte adesea „genuri". Reunirea

Scanned with OKEN Scanner

celor două tendințe menționate în definirea noțiunii de *G.* (cea gnoseologică și cea stilistică) este statutată mai ales de *Prelegerile de estetică* ale lui Hegel, deși se pot afla și încercări anterioare în această direcție. Pentru Hegel, principalele *G.* sînt cele „tradiționale": epic, liric și dramatic. Primul e obiectiv, al doilea subiectiv, iar al treilea reprezintă sinteza acestora. Fiecare „tip de reprezentare poetică" determină alegerea și utilizarea unei anumite forme. În condițiile evoluției rapide moderne a tipurilor de expresie literară, aproape toți teoreticienii *G.* se înscriu în tradiția definirii lor pe baza unor criterii mixte: „Credem că *G.* trebuie conceput ca o grupare de opere literare bazată, teoretic, atît pe forma externă (metrul sau structura specifică), cît și pe forma internă (atitudinea, tonul, scopul în general, subiectul și publicul cărora ele se adresează). Baza de la care se pleacă poate fi una sau alta (de pildă, forma internă pentru „pastorală" și „satiră"; forma externă pentru versul dipodic și oda pindarică); dar aceasta implică pentru critică sarcina de a găsi *cealaltă* dimensiune, pentru a completa schema" (R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature* — Teoria literaturii, trad. Rodica Tiniș). Teoria modernă a *G.* se deosebește de cea clasică. Aceasta era normativă, întemeiată pe ideea „purității *G.*", diferențiindu-le după natura socială a subiectului (epopeea și tragedia s-ar ocupa de viața regilor, comedia — de cea a clasei de mijloc, satira și farsa — de oamenii de rînd) și neadmițînd evoluția istorică și diversitatea *G.* în diferite culturi. Teoria modernă este descriptivă, nu normativă, admite, după explozia de individualism a romantismului mai ales, că *G.* nu sînt pure și caută să deosebească modurile lor de interferare, admite evoluția lor istorică (dar nu în sensul îngust biologic în care o făcuse Brunetière în *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (Evoluția genurilor în istoria literaturii), unde dezvoltarea unui *G.* era asimilată dezvoltării organismului uman, cu copilăria, tinerețea, maturitatea și bătrînețea lui). În epoca modernă apare și negarea absolută a îndreptățirii de a utiliza conceptul de *G.* Pentru Benedetto Croce *(Estetica comme scienza dell'espressione e linguistica generale* (Estetica ca știință a expresiei și lingvistică generală), gîndirea logică, în concepte, exclude contemplația estetică, intuitivă. Unicitatea operei de artă, care reprezintă momentul de coincidență a intuiției cu expresia, ar fi falsificată prin subordonarea ei unei categorii generalizante: „Eroarea începe atunci cînd din concept vrem să deducem expresia, iar în faptul care se substituie vrem să regăsim legile faptului substituit; atunci cînd nu se observă distanța dintre treapta a doua și prima (dintre logică și estetică, *n.n.*) și, prin urmare, stînd pe cea de-a doua afirmăm că stăm pe prima. Această eroare ia numele de *teorie a genurilor artistice și literare*" (trad. D. Trancă). Croce face însă, în partea de „Istorie a esteticii",

Scanned with OKEN Scanner

și istoria definirii *G.* artistice și literare. Teoria lui a rămas fără ecou în gîndirea conceptuală modernă. Teoria literară românească înregistrează două momente importante în definirea *G.* : definirea antropologic-psihologică susținută de Liviu Rusu (*Essai sur la création artistique* — Eseu despre creația artistică, 1935 ; *Estetica poeziei lirice*, 1937 ; *Logica frumosului*, 1946) și cea pe baza unor criterii mixte, promovată de Adrian Marino (*Dicționar de idei literare*, art. *Genurile literare*, 1973). Liviu Rusu urmează tradiția kantiană, socotind *G.* ca forme de realizare concretă a categoriei frumosului în forme specifice, în funcție de tipul psihic reprezentat de creator : tipului simpatetic, caracterizat printr-o tensiune ușoară în raport cu lumea, i-ar corespunde *G. liric* (v.), celui demoniac-echilibrat, în tensiune încordată cu lumea — *G. epic* (v.) ; celui demoniac-anarhic (sau expansiv), în tensiune descătușată față de univers — *G. dramatic*. L. Rusu admite amalgamarea, în diverse proporții, a celor trei tipuri în opera concretă. A. Marino consideră că această teorie confundă *tipul de creator* cu *tipul de creație*, „singurul adecvat clasificării literare specifice". El însuși propune o definiție întemeiată pe corelarea tipului de imitație cu categoriile formal-expresive, considerînd *G.* „structuri, în sensul unor moduri unitare de construcție literară", și încercînd o sinteză între direcția aristotelică și aceea croceană : „Singura soluție pe deplin întemeiată a *G.* literare ar fi definirea lor în sensul unor *tipuri de creație*, surprinse în mecanismul creației înseși, în atitudinea cea mai specifică a eului creator, care este *autoreflectarea* și *distanțarea*. [...] De unde o primă concluzie : deoarece eul creator adoptă o atitudine literară unică, singura dealtfel posibilă, rezultă că literatura nu are, în esență, decît *un singur gen* : *mono-* sau *autolog*, corespunzător categoriei „*lirice*" unice de emoție și percepție. [...] Mult controversata problemă a *tipologiei* se clarifică în același mod, prin identificarea tipurilor existente de distanțare și autoreflectare : eul care se contemplă în actul autoexprimării definește *G. liric* ; eul care se autoreflectă pe durata narațiunii subiective sau obiective — *G. epic* ; eul care se autoreflectă în tensiunile sale interioare sau în conflictele exterioare — *G. dramatic-tragic* ; eul care se autoreflectă în atitudinile critice, ironice, ridicole etc. — *G. comic*". *R.S.*

GENERAȚIA PIERDUTĂ (The Lost Generation) ≈ Expresie folosită de Gertrude Stein adresîndu-se lui E. Hemingway — „sînteți cu toții o generație pierdută" — și devenită, prin reluarea ei în motto-ul și în materia unui roman al acestuia din urmă, *The Sun Also Rises* (Fiesta) 1926, formulă generală aplicată intelectualilor americani dezabuzați și decepționați de după primul război mondial. Prin experiența comună determinată de război și prin reacția lor emoțional estetică, ei au alcătuit ceea ce unii critici consideră drept prima

Scanned with OKEN Scanner

generaţie, în sensul unităţii spirituale, din literatura americană. Fără a se fi constituit într-o şcoală programatică, scriitorii şi artiştii din *G.P.*, dezrădăcinaţi din solul tradiţiei şi al certitudinilor, frustraţi de credinţe, valori şi idealuri, au adoptat o atitudine etică şi estetică marcată de scepticism şi indiferenţă, dar, în acelaşi timp, şi de hedonismul cinic al disperării. De aici, într-o primă etapă, anxietatea lor paralizantă, urmată de faza activă a revoltei conştiente, a căutării înfrigurate a unei credinţe şi a unui mod de viaţă care să continue ritmul trepidant, impus de contactul cu starea de război. Exilul în Europa părea să ofere acestei generaţii de dezrădăcinaţi febrili o trăire intensă în plan emoţional şi spiritual. Conturat în *Fiesta* lui Hemingway, profilul *G.p.* a devenit o realitate artistică în urma publicării romanului, care i-a certificat existenţa estetică. Nepropunînd în schimbul valorilor pierdute sau respinse nici o constantă valabilă, mişcarea a degenerat spre sfîrşitul deceniului al patrulea în eforturi sterile şi anarhice. Din punct de vedere estetic, *G.p.* a contribuit la desăvîrşirea procesului de ieşire a literaturii americane dintr-o anume izolare, la eliberarea unor energii creatoare, care vor deveni modele ale prozei interbelice. Scriitori ca E. Hemingway, Scott Fitzgerald, John Dos Passos, E. E. Cummings, Hart Crane au transformat decepţia şi sentimentul de lipsă a valorilor contemporane în autenticitate artistică, au inaugurat noi modalităţi tehnice şi de limbaj literar, au deschis, conştienţi de acţiunea lor de pionierat, zone noi în proza şi poezia americană. *I.V.*

GENIU ≈ Provine din fr. *génie*, lat. *genius* „spiritul locului". 1. În sens curent, termenul denumeşte aptitudinea creatoare ieşită din comun a unui individ. Istoria accepţiunilor sale, mai cu seamă în ultimele trei secole, reproduce în parte istoria ideii de literatură. În secolul XVII, teoreticienii italieni şi spanioli denumesc prin „ingegno" (sp. „ingenio") o facultate specifică practicării artei, determinată de această preocupare şi de anumite aptitudini; după Matteo Pellegrini, „ingeniul" ar fi „acea parte a sufletului care într-un anumit fel practică, urmăreşte şi caută să găsească şi să producă frumosul" (*I fonti dell'ingegno ridotti ad arte* — Izvoarele geniului în artă, 1650), iar după Baltasar Gracián el era o calitate specific artistică, de ordinul invenţiei (*Agudeza y arte de ingenio* — Astuţia şi măiestria geniului, 1642). Abia în secolul următor, *G.* ajunge să însemne o facultate calitativ diferită de înzestrările intelectuale obişnuite, care îi permite purtătorului său, după abatele du Bos, să descopere „o diferenţă infinită între obiectele care în ochii altora par identice" (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* — Reflecţii critice asupra poeziei şi a picturii, 1719). Pentru Marmontel, *G.* este un fel de inspiraţie al cărei atribut este creaţia, iar pentru enciclopedişti el este de

Scanned with OKEN Scanner

asemenea o facultate creatoare, „pur don de la nature" (un adevărat dar al naturii), care se opune astfel calităţilor cultivabile prin studiu şi exerciţiu. Problema *G.* devine o articulaţie esenţială în estetica romantică, pentru că ea se leagă acum, în descendenţă kantiană, de aceea a originalităţii. Arătînd că „geniul este dispoziţia înnăscută a spiritului prin care natura dă reguli artei", Kant nu reînvia teoria aristotelică a *mimesisului* (v.), ci voia să sublinieze caracterul său autonom în ordine spirituală, nutrit doar din contactul cu natura, adică originalitatea sa : „Geniul este talentul de a produce fără vreo regulă determinată şi nu trebuie confundat cu îndemînarea, care poate fi învăţată după vreo regulă oarecare. Astfel, primul caracter al genialităţii este originalitatea" (*Kritik der Urteilskraft* — Critica puterii de judecată, II). Prin Fichte şi apoi prin Tieck, acest înţeles al ideii de geniu marchează întreg romantismul german. Kant nu a făcut însă decît să dea expresie unei idei general admise în epocă. Ceea ce a adus romantismul propriu în dezvoltarea conceptului a fost formularea explicită a opoziţiei între *G.* şi talent şi plasarea acesteia într-un cadru social. *G.* devine acum propria sa preocupare, poetul romantic cîştigînd, odată cu conştiinţa artei proprii, şi pe aceea a divorţului de societatea care nu o înţelege. *G.* devine nu numai marca facultăţilor excepţionale ale artistului în ordine creatoare, ci şi aceea a nefericirii sale în ordine umană, într-o dihotomie specific romantică (Goethe, Vigny), căci, dacă clasicismul vede în adaptare (la normele literare sau sociale) principiul său fundamental, romantismul consacră reacţia împotriva normei, inadaptarea, cu corolarul său : nefericirea. Istoria termenului este repetată în istoria modernă a poeziei româneşti ; dacă la 1825, pentru Mumuleanu, „jenie" însemna „talent, aplecarea firească către un lucru preţuit şi care să cuvine la duh", la 1839, pentru I. Heliade Rădulescu, *G.* era deja expresia unei forţe insubordonate, ieşite din comun, amestec divin şi infernal, care „îşi croieşte metrul său, zboară pe aripele-i de foc, îşi culege ideile din regiile cereşti, din adîncurile infernale..." ; pentru Eminescu, *G.* va fi „o nefericire", făcîndu-l inapt fericirii omeneşti (*Luceafărul*). Soarta tristă a *G.* într-o societate ostilă, meschină, este dealtfel una din temele importante ale operei lui Eminescu (*Ca o făclie*, *În van căta-veţi*, *Urît şi sărăcie*, *Scrisoarea I*, *Scrisoarea II* etc.) ; el schiţează un portret fizic al *G.* tipic romantic în personajul Toma Nour din romanul postum *Geniu pustiu* : „Asupra feţei sale palide, musculoase, expresive, se ridica o frunte senină şi rece ca cugetarea unui filozof. Iar asupra frunţei se zburlea cu o genialitate sălbatecă părul său negru-strălucit, ce cădea pe nişte umeri compacţi şi bine făcuţi. Ochii săi mari, căprii, ardeau ca de un foc negru sub nişte mari sprincene stufoase şi îmbinate, iar buzele strîns lipite,

Scanned with OKEN Scanner

vinete, erau de-o asprime rară. Ai fi crezut că e un poet ateu, unul din acei îngeri căzuți, un satan, nu cum și-l închipuiesc pictorii : zbîrcit, hidos, uricios, ci un satan frumos, de o frumusețe strălucită, un satan mîndru de cădere, pe-a cărui frunte Dumnezeu a scris geniul, și iadul, îndărătnicia — un satan dumnezeiesc, care trezit în zori a sorbit din lumina cea mai sîntă, și-a îmbătat ochii cu idealele cele mai sublime, și-a muiat sufletul în visurile cele mai dragi, pentru ca în urmă, căzut pe pămînt, să nu-i rămînă decît decepțiunea și tristețea gravată în jurul buzelor . . .". **2.** Sumă a însușirilor spirituale, creatoare, specifice unui popor : „Geniul național — spiritul propriu și caracteristic al poporului" (Eminescu). *M.An.*

GHICITOARE ≈ Cunoscută în popor și sub denumirea de *cimilitură*, *G.* (de la verbul a *ghici*) face parte din categoria speciilor scurte ale literaturii populare. Înrudită cu enigmele, întrebările și răspunsurile, șaradele și aritmografele etc., ea se deosebește de toate acestea prin caracterul său alegoric și metaforic (Aristotel vedea în *G.* „o metaforă bine compusă"), prin paralelismul pe care e fondată cel mai adesea. Tehnica *G.* constă în aceea că, utilizîndu-se *alegoria* (v.), *personificarea* (v.), *perifraza* (v.), *metonimia* (v.) etc., și făcîndu-se felurite aluzii la un obiect sau fenomen, la oameni, animale, plante etc., se caută să se ajungă la identificarea lor prin asocieri logice (ex. : „Am o manta largă, mare, / Șade pe patru picioare / Și rabdă și la ploaie și la soare" = Acoperișul casei). Se presupune că *G.* sînt un reflex al mentalității tribale tabuistice, cînd obiectul socotit *tabu* era numit prin procedeele de mai sus. De asemenea, s-a emis ipoteza că, tot în atari timpuri străvechi, ele aveau menirea de a-i iniția pe tineri în limbajul secret al preoților și vrăjitorilor triburilor. Nu trebuie neglijate în geneza *G.*, ca și în a celorlalte forme de artă, nici aptitudinile artistice ale omului, jocul competitiv al inteligenței sale, dinamismul creator al spiritului său. Și într-un caz și în altul, transpare caracterul artistic și pedagogic al cimiliturii, rostul ei în stimularea inteligenței tinerilor, în introducerea acestora în multitudinea de forme ale vieții și ale lumii. De unde, anexarea ei într-o vreme așa-zisului gen didactic al literaturii. *G.* pot fi împărțite după obiectele și fenomenele propuse spre dezlegare (casa, cerul, omul, zăpada etc.) sau după domeniile la care se referă (cosmologice, sociale, mitologice,istorice etc.), putîndu-se deduce din ele diferitele atitudini și experiențe ale popoarelor, modul lor specific de a înțelege lumea și viața. *G.M.*

GÎNDIRISM ≈ Termenul definește atmosfera filozofică și cultural-artistică (exprimînd și anume opțiuni politice, evoluate în timp tot mai acuzat spre dreapta) constituită în jurul revistei „Gîndirea" (Cluj, 1921—1924 ; București, 1924—1944), mai ales după

Scanned with OKEN Scanner

preluarea conducerii acesteia de către Nichifor Crainic (1926), doctrinarul principal al mişcării, şi după extinderea influenţei sale asupra altor publicaţii ale vremii, între care „Ramuri", „Darul vremii", „Datina", „Gînd românesc", „Linia dreaptă", „Meşterul Manole", „Sfarmă-piatră" şi altele. Menită a fi o publicaţie de afirmare preponderentă a valorilor literar-artistice naţionale, văzute în cadrul mai larg al celor europene, revista „Gîndirea" a întrunit adeziunea şi s-a bucurat de colaborarea unor scriitori cu temperamente şi orientări de nuanţe diferite, precum fondatorii ei : Adrian Maniu, Gib I. Mihăescu, Cezar Petrescu, ca şi de a altora : Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Mateiu I. Caragiale, Aron Cotruş, Nichifor Crainic, Al. Philippide, Ion Pillat, Vladimir Streinu, Sandu Tudor, Tudor Vianu, Ion Vinea, Vasile Voiculescu şi mulţi alţii, mai mult sau mai puţin statornici. Cu vremea, producîndu-se o evidentă exacerbare a elementului iraţional şi mistic, iar revista fiind tot mai clar angajată spre politica de dreapta, s-au delimitat şi poziţiile colaboratorilor faţă de ea, o parte suspendîndu-şi sau rărindu-şi colaborarea. A publica în „Gîndirea", nu semnifica neapărat şi o aderare la noua ei orientare (de care unii, cum a fost Lucian Blaga, au înţeles să se diferenţieze în mod public). Aşa se face că, paralel cu prezenţa în revistă a unor mari scriitori din epocă, îşi face tot mai insistent loc în ea şi o ideologie care, pe măsura tot mai fermei sale conturări, venea să unilateralizeze anumiţi factori ai existenţei, filozofiei şi culturii naţionale, şi să-i propună pe aceştia ca singurele repere ale definirii realităţilor româneşti. Astfel, problemele *specificului naţional* (v), de care toţi colaboratorii revistei, şi în general intelectualii epocii, erau interesaţi, sînt interpretate restrictiv, numai în perspectiva „morfologiei culturii" promovate de O. Spengler şi a *Lebensphilosophie*-ei („filozofiei vieţii"), devenite „trăirism" autohton şi îngustate substanţial prin axarea exclusivă pe determinismul ortodox. Autohtonismul şi ortodoxismul, coroborate cu primitivismul rural, văzut în mod exagerat ca singurul factor caracteristic al vieţii satului, cu misticismul şi cu unele date ale vieţii religioase a poporului împinse la extrem, au condus finalmente la propovăduirea „etnocraţiei", a unităţii naţionale pe „deasupra claselor", a „voinţei politice a rasei autohtone". Faptul a putut alimenta atitudini extremiste, şovine şi rasiste, ce-şi găseau puncte de sprijin în atari teoretizări, ambiţionînd a se proclama drept unica doctrină valabilă pentru spiritualitatea poporului nostru. Necesitatea promovării literaturii de inspiraţie naţională şi de neîndoielnică împlinire artistică i-a atras pe colaboratori, cu atît mai mult cu cît, în prima perioadă, la „Gîndirea" nu se fixau reţete şi nu se repudia, ci, dimpotrivă, se încuraja contactul competitiv cu celelalte culturi. Dar s-a

Scanned with OKEN Scanner

ajuns,în cele din urmă, la exagerări dintre cele mai curioase. Căci toleranţa faţă de diverse formule artistice — care explică promovarea masivă a expresionismului în revistă, paralelă cu repotenţarea unor atitudini romantice, cu prezenţa unora clasicizante, simboliste şi chiar moderniste, şi face să graviteze în jurul ei cei mai diverşi scriitori — începe treptat să fie asociată aici cu valorificarea cu precădere a unor anumite aspecte ale fondului autohton, orientare ce devine principalul, dacă nu unicul, criteriu de apreciere a valorii unor scrieri şi autori. Dar, pînă a se ajunge aici, revista, prin accentul programatic pus pe specificul naţional şi pe tradiţie, a contribuit la relevarea unor elemente de substrat, la intensificarea cercetărilor folclorice şi etnografice, la absorbirea acestora în opere culte şi la evidenţierea aspectului lor existenţial, exagerat însă în „mit folcloric", „mit etnic" etc. De aici, invazia în literatură şi artă a îngerilor, sfinţilor şi heruvimilor, a feluritor mituri creştine, copleşitoare, agresive chiar, şi uneori cu iz de fabricat în serie, mai ales la scriitorii aflaţi la limita jurnalismului plat, ca totdeauna, cei mai vehemenţi. În ultima vreme, un studiu despre *G.* a dat D. Micu (*„Gîndirea" şi gîndirismul*, 1975). *G.M.*

GLOSĂ ≈ Provine din fr. *glose*, it. *glossa*, germ. *Glosse*, lat. *glossa* „cuvînt care necesită explicaţii", după gr. *glossa* „limbă, idiotism" şi desemnează: **1.** *a)* Notă explicativă, constînd uneori dintr-un singur cuvînt, adăugată pe marginea unui text sau între rînduri, pentru a traduce un cuvînt străin sau a da sinonimul unuia rar, pentru a lămuri un pasaj obscur, a interpreta un înţeles dificil, sau pentru a-l comenta critic dintr-un alt punct de vedere. *G.* apar în elenism, de exemplu *G.* lui Hesyhius, din necesitatea explicării cuvintelor arhaice şi dialectale care deveniseră ininteligibile. Obiceiul *glosării* s-a dezvoltat mai ales pe manuscrise, fie pentru că erau într-o limbă străină, fie pentru că aveau o caligrafie pe alocuri greu de citit şi înţeles. Sistemul a fost practicat mai ales de juriştii din Bologna (Italia) de la sfîrşitul secolului XI şi începutul secolului XII (denumiţi *şcoala glosatorilor*), cărora li se datoreşte renaşterea „dreptului lui Justinian". După locul unde sînt făcute, există *G.* între rînduri, marginale etc. *b)* Termenul de glosator, de autor de *G.*, a căpătat uneori, în timpurile moderne, un sens ironic sau peiorativ, fiind aplicat (în acest înţeles) criticilor literari de tip exclusiv filologic sau celor mai puţin dotaţi, care se limitează la parafrazarea textului literar. **2.** *G.* propriu-zisă este o poezie cu formă fixă, cu un conţinut mai ales *gnomic* (v.) sau filozofic, avînd un număr de strofe egal cu numărul de versuri al primei strofe, în care fiecare strofă, începînd cu a doua, comentează un vers din prima strofă, pe care îl şi conţine ca ultim vers, iar ultima strofă este inversarea primeia. La

Scanned with OKEN Scanner

început, se pare că *G.* era o *parodie* (v.) a unei poezii, în care fiecare vers al poeziei date era comentat ironic într-o strofă, aşa putîndu-se explica forma de astăzi a acestui tip de poezie. Specie dificil de realizat, *G.* este destul de rar abordată. În literatura noastră, M. Eminescu a dat o *G.* perfectă, atît prin respectarea canoanelor formale, cît şi prin conţinutul filozofic unitar. *M.D.*

GNOMIC ≈ Provine din fr. *gnomique*, gr. *gnomikos*, derivat de la *gnome* „părere, sentinţă". Poezia *G.* este o specie a poeziei greceşti din secolele VII—V î.e.n. (Teognis, Focilide, Solon), practicată şi de romani (prin Horaţiu, Lucilius), care exprimă un adevăr în mod sentenţios sau chiar didactic. În antichitate, circulau colecţii de *Gnome*. Poezia *G.* include sentinţe, *maxime* (v.), reflecţii cu caracter moral sau filozofic. Caracterul principal al poeziei *G.* e reflecţia: ea exprimă un adevăr moral, foarte general, într-o formulare lapidară şi pregnantă. Ideea însă e însoţită de participarea afectivă a poetului şi deci de figuri de stil ca: *interogaţia* (v.), *comparaţia* (v.), *parabola* (v.), *alegoria* (v.) etc. Reflecţia *G.* e întîlnită şi în poezia veche egipteană şi indiană, în textele biblice; ea nu lipseşte nici în epoca modernă, la clasici: Boileau, Corneille; la romantici: Hugo, Vigny etc. În poezia românească găsim numeroase versuri de tip *G.* la Gr. Alexandrescu, Bolintineanu, Alecsandri şi foarte des la Eminescu (*Glossa*: „Toate-s vechi şi nouă toate"; *Scrisoarea IV*: „Vecinic este numai rîul" etc.) În secolul nostru, un anume gnomism poate fi surprins în poezia lui T. Arghezi, la Lucian Blaga, V. Voiculescu, G. Călinescu, M. Beniuc etc. *M.V.*

GOLIARD ≈ Provine din it. *goliardo* „student vagabond" şi desemnează un tip de poet de o categorie asemănătoare întrucîtva cu aceea a *menestrelilor* (v.) şi *jongleurilor* (v.) medievali, găsindu-şi personificarea în secolul XII, mai ales în Italia, dar şi în Franţa şi în Anglia, în rîndul unor călugări ieşiţi din ordinea mănăstirilor, al unor bufoni culţi sau al unor studenţi vagabonzi, ducînd o viaţă de peregrinări care îi înfrăţeşte prin hanuri cu hoţii şi prostituatele. Compuse în limba latină, de autori deprinşi cu ea din epoca studiilor sau a stagiului lor ecleziastic, versurile liricii *G.* abordează teme profane, într-un spirit libertin, adesea satiric, care trădează resentimentele unor inşi certaţi cu morala societăţii timpului. Din motive de prudenţă, poeţii în cauză înţeleg să rămînă anonimi, punîndu-şi cîntecele scandaloase pe seama unui autor mitic, personaj alegoric botezat Golias, de la care îşi trag şi denumirea. Cel mai cunoscut cîntec goliardic este *Gaudeamus igitur*. *D.P.*

GONGORISM ≈ Stil literar din epoca *barocă* (v.) a literaturii spaniole, al cărui nume vine de la celebrul poet Luis de Góngora y

Scanned with OKEN Scanner

Argote (1561—1627), cunoscut mai ales prin poemele *Fabula del Polifemo y Galatea* (Povestea lui Polifem şi a Galateei) şi prin *Soledades* (Singurătăţi). *G.*, formă a *manierismului* (v.), numit şi *cultism (estilo culto)*, *cultorism* sau *culteranism*, a fost corespondentul spaniol al stilului preţios (v. *Preţiozitate*) din Franţa, al *marinismului* (v.) italian şi al *eufuismului* (v.) englez. Ca şi celelalte stiluri congenere amintite, el se caracterizează printr-o limbă poetică rafinată şi preţioasă, obţinută prin intermediul cuvintelor şi sintagmelor construite uneori după model latin, printr-un metaforism şi hiperbolism exagerat, în care domină aluzia mitologică şi clasică. În afara acrobaţiilor verbale, a ornamentaţiei suprasaturate, a afectării, a incoerenţelor mergînd pînă la ermetizarea expresiei, *G.* păstrează o anume grandilocvenţă, aceasta reprezentînd caracterul specific spaniol. Pentru Góngora, care-şi găsise modelele în spaniolul Luis Carilloy Sotomayor şi în *concettiştii* (v.) italieni, ciobanii erau „trandafiri îmbrăcaţi", iar gîzele „chitare zburătoare". Marele poet spaniol spunea în aceeaşi manieră despre o femeie frumoasă că „ar putea cu sorii ei să incendieze Norvegia şi cu mîinile ei să înălbească Etiopia". Dacă Góngora a impus cultismul, Baltasar Gracián, scriitor din aceeaşi şcoală, ducînd preţiozitatea foarte departe, a dat o teorie a cultismului în lucrarea sa *Arta de a gîndi şi a scrie cu spirit*. Tot acum se produc şi reacţii critice împotriva *G.*, ca, de pildă, în parodiile lui Quevedo, cea mai reuşită fiind : *Catehism de cuvinte pentru a învăţa să devii „cult" şi a-i înţelege pe cultişti*. Epigonii lui Góngora ajung, prin lipsă de autentică vocaţie poetică, la prolixitate şi delir verbal. În secolul XIX, *G.* trece din poezie în proză, dînd naştere unui stil care preferă descripţia excesivă şi redundanţa verbală. În secolul XX apare în poezia spaniolă un neogongorism, ai cărui reprezentanţi sînt Federico García Lorca, Rafael Alberti, iar mai tîrziu Miguel Hernandez. Ei împrumută anumite elemente, cu deosebire metaforismul şi expresia criptică, de la marele lor înaintaş, pe care-l reabilitează mai ales García Lorca, dînd astfel o culoare particulară modernismului spaniol. În literatura română, termenul *G.*, în accepţia lui peiorativă, a fost pus în circulaţie de M. Dragomirescu, opinii de luat oricînd în seamă asupra lui avansînd G. Călinescu în *Impresii asupra literaturii spaniole* şi în alte scrieri ale sale. *Al.S.*

GOTIC (roman) ≈ Provine din fr. *gothique*, lat. *gothicus* „relativ la goţi, medieval". Iniţial, artiştii Renaşterii dădeau cuvîntului *G.* sensul peiorativ de „barbar, excesiv, lipsit de armonie, haotic, iraţional", referindu-se îndeosebi la arta medievală a secolelor XII—XIII. *Romanul G.*, denumit şi *romanul negru*, *romanul ororilor*, *romanul de groază* etc. a apărut în Anglia, în a doua jumătate a secolului XVIII, avînd ca sursă interesul pentru medievalism

în general, pentru *G.*, în special, dar fiind şi o reacţie împotriva pragmatismului, a prozaismului burgheziei. Romanele lui Horace Walpole (1717—1797), care vizitase Franţa şi Italia şi se pasionase de necunoscutul ev mediu, ca şi de arhitectura *G.*, îşi plasează acţiunea în secolele XII—XIII (*Castelul din Otranto*, 1764), conţinînd întîmplări pline de neprevăzut şi de spaimă, petrecute în locuri izolate (castele, mănăstiri) bîntuite de mistere, cu intrări şi ieşiri secrete, avînd personaje malefice şi răzbunătoare, episoade palpitante, soluţii miraculoase. Ann Radcliffe (1764—1823), ale cărei romane îl vor inspira pe Walter Scott, aduce în plus, cu *Misterele castelului Udolpho* (1794), un anume exotism al spaţiului geografic (acţiunea se petrece în munţii Apenini), mult melodramatism şi mister; în schimb, ea va arăta o adevărată artă în conducerea acţiunii prin *suspense* (v.) şi în dezvăluirea, la sfîrşit, a unor explicaţii raţionale pentru întîmplările crezute supranaturale. Matthew Gregory Lewis (1775—1818), cu *Ambrosio sau călugărul* (1795), va forţa atît de mult limitele credibile ale schemelor romanului *G.*, încît va sugera şi artificialitatea sa. În fine, Charles Robert Maturin (1782—1824) va încerca, în *Melmoth Rătăcitorul* (1820), o adîncire filozofică a problematicii *G.*, prin tratarea modernă, plină de scepticism, a temei faustice, întrupată în eroul său plictisit de nemurire, erou ce va fi reluat de Balzac în povestirea *Iertarea lui Melmoth*. Avînd o legătură formativă cu tema preromantică a *mormintelor* — Wolpole fiind chiar bun prieten şi editor a lui Thomas Gray — romanul *G.* contribuie în bună măsură la victoria *romantismului* (v.), la naşterea romanului istoric (W. Scott), ca şi a romanelor de aventuri, a celor de mistere (E. Sue) etc. La noi, o oarecare atenţie au acordat acestui gen de roman G. Călinescu şi Al. Philippide, care-l amintesc în scrierile lor. *M.D.*

GRADAŢIE ≈ Termenul provine din fr. *gradation*, lat. *gradatio*, derivat din *gradus* „grad, treaptă". **1.** Figură de stil constînd în înlănţuirea mai multor cuvinte sau expresii conform importanţei, puterii de reprezentare sau expresivităţii lor, în progresie crescîndă *(G. ascendentă* pînă la un punct culminant — sau *climax)* sau descrescîndă *(G. descendentă* — sau *anticlimax)*. *G.a.* poate consta în: a) trecerea gradată de la un concept la altul, de importanţă tot mai mare: *Veni, vidi, vici* (Am venit, am văzut, am învins); b) repetarea aceluiaşi concept prin termeni sau expresii cu semnificaţie asemănătoare, dar mai intenşi din punct de vedere expresiv: „N-am avut decît cu ochiul sau cu mîna semn a face / Şi Apusul îşi împinse toate neamurile-ncoace; / Pentru-a crucii biruinţă se mişcară rîuri-rîuri, / Ori din codri răscolite, ori stîrnite din pustiuri, / Zguduind din pace-adîncă ale lumii începuturi / Înnegrind tot orizontul cu-a lor zeci de mii de scuturi, / Se mişcau îngrozitoare ca păduri de lănci şi

Scanned with OKEN Scanner

săbii, / Tremura înspăimîntată marea de-ale lor corăbii ! ... / (M. Eminescu, *Scrisoarea III*); c) ordonarea mai multor fraze sau expresii exprimînd concepte independente, aşezate în ordinea crescîndă a eficacităţii sau a valorii lor : ,,Călăreţii împlu cîmpul şi roiesc după un semn / Şi în caii lor sălbatici bat cu scările de lemn, / Pe copite iau în fugă faţa negrului pămînt,/Lănci scînteie lungi în soare, arcuri se întind în vînt, / Şi ca nouri de aramă, şi ca ropotul de grindeni / Orizontu-ntunecîndu-l, vin săgeţi de pretutindeni, / Vîjiind ca vijelia şi ca plesnetul de ploaie ..." (M. Eminescu, *Scrisoarea III*). *G.d.* reprezintă reversul *G.a.* şi constă într-o succesiune de concepte, cuvinte sau expresii evocînd realităţii din ce în ce mai lipsite de putere. Un exemplu de trecere de la *G.a.* la *G.d.* se află în poezia *Acceleratul* de G. Topîrceanu : ,,Fulger negru... trăznet lung / Dus pe aripi de furtună, / Zguduind pămîntul tună, / Zările de-abia-i ajung... / Parcă zboară, / Parcă-noată, / Scuipă foc, înghite drum, / Şi-ntr-un valvîrtej de fum / Taie-n lung pădurea toată... /// A trecut ... / Dinspre cîmpie, / Vuiet greu de fierărie / Se distramă în tăcere ... / Scade-n depărtare... / Piere". **2.** Critica literară contemporană, mai puţin îndatorată schemelor retorice, utilizează adesea termenul *G.* pentru a marca trecerea lentă, bine dozată, de la o situaţie la alta, de la un sentiment al personajului la altul, printr-o serie de fine deosebiri (intelectuale, psihice, de acţiune) care justifică schimbarea. Un exemplu este transformarea psihică a lui Leiba Zibal, personajul lui Caragiale din *O făclie de Paşte*, care evoluează de la nelinişte la teamă, apoi la cruzime şi nebunie. *R.S.*

GROTESC ≈ Provenind din fr. *grotesque*, it. *grottesca* ,,capricios, ridicol", derivat de la *grotta* ,,peşteră", desemnează ceea ce e rizibil prin aparenţa sa ciudată, caricaturală, ca şi comicul caricaturii, împins pînă la fantastic şi ireal. **1.** La origine, *G.* a desemnat ornamentele descoperite în secolul XV—XVI în urma săpăturilor arheologice, în *grote*. Aceste ornamente constau în arabescuri, în subiecte fantastice şi ciudate, pictate sau sculptate în stîncă. Mai tîrziu, termenul şi-a fixat în mod exclusiv sensul de fantastic şi, în acelaşi timp, caricatural. Ridicol prin urîţenie (deformare fizică), fără a fi neapărat şi bizar, *G.* este unul din aspectele comicului, care izvorăşte din contrastul dintre măreţia reprezentării obiective a unui personaj şi spiritul parodic sau satiric în care scriitorul îl tratează, ori în care rezolvă în chip neaşteptat o situaţie serioasă (ex. episodul demiterii lui Don Quijote din funcţia de guvernator al imaginarei insule oferite de duce). *G.* pune în evidenţă incoerenţele, vicisitudiniile realităţii, opunînd, în forme compozite, regularităţii clasice, ,,aticiste" (v. *Aticism*), iregularitatea manieristă, ,,asianică" (v. *Asianism*). Există în *G.* un element tragi-comic, un ,,surîs amestecat cu oroare",

cum îl definește unul din teoreticienii săi în artele plastice, Wolfgang Kayser. Astfel, în literatură și în artele plastice vorbim de personaje sau scene *G.*, de comedie sau farsă *G.* Dacă antichitatea tîrzie, Renașterea și mai apoi *barocul* (v.) și *manierismul* (v.) au simțit o specială atracție pentru *G.*, romanticii sînt aceia care-l integrează, ca pe un element esențial, esteticii lor. Ei observă caracterul antitetic al universului, considerînd *G.* simbol al animalității ce se conservă în om și se opune sublimului, care ar fi de natură divină. Împotriva clasicismului rigid și dogmatic în delimitarea și abstractizarea categoriilor estetice, romanticii, avînd un simț mai viu al realității, susțin că opera de artă trebuie să înglobeze într-un tot unitar *G.* și sublimul, așa cum face natura. Victor Hugo, în celebra prefață-manifest la *Cromwell* (1827), justifică, îi definește semnificația artistică: „grotescul antic este timid și caută întotdeauna să se ascundă [...]. Din contra, în gîndirea modernilor grotescul are un rol foarte mare. El există peste tot; pe de o parte, el creează sluțenia și îngrozitorul; pe de alta, comicul și bufonul [...], grotescul este, după părerea noastră, cea mai bogată sursă pe care natura poate să i-o deschidă artei [...]. Comicul este, din punct de vedere artistic, o imitație; grotescul creație [...], rîsul provocat de grotesc are în sine ceva profund, axiomatic și primitiv, care se apropie mai mult de viața nevinovată și de bucuria absolută decît rîsul provocat de comicul de moravuri. Aș numi de aici înainte grotescul comic absolut...". *G.* cunoaște de la romantism încoace o bogată carieră în mai toate domeniile artei, deși uneori se pot crea confuzii, ca în cazul operei lui Th. Gautier *Les Grotesques* (Scriitorii grotești), în care sînt reuniți sub același titlu autorii burlești și cei realiști ai perioadei baroce de la începutul secolului XVII. În literatura rusă a secolului XIX excelează prin cultivarea *G.* Saltîkov-Șcedrin, cu povestirile sale satirice (ex. *Istoria unui oraș*). Pictura (expresionistă în primul rînd), poezia, teatrul, ca și filmul modern (comedia mută), satira, pamfletul , mai cu seamă din preajma primului război mondial și de după aceea, în exprimarea atitudinii lor contestatare, anticonformiste și antiburgheze, apelează frecvent la sursele comice ale *G.*, uneori pînă la supralicitare. **2.** Pornindu-se de la o comedie a lui L. Chiarelli, *La masquera e il volto* (Masca și chipul), 1916, ia ființă în Italia „Teatrul grotesc", făcut cu intenția de a ironiza anumite aspecte și situații ale lumii burgheze, precum și ale teatrului care se inspira din acest mediu. Fără să aibă valoarea operelor lui L. Pirandello sau G. B. Shaw, cu care se înrudește, teatrul *G.*, reprezentînd mai mult un fenomen de diletantism intelectual, a însemnat în istoria teatrului italian o atitudine avangardistă prin acțiunea sa de negare a convenției scenice și a repertoriului tradițional. O remar-

Scanned with OKEN Scanner

cabilă dezvoltare cunoaşte teatrul *G.* polonez prin spectacolele lui Grotowski şi ale şcolii sale. **3.** Una din trăsăturile fundamentale ale teatrului contemporan, ale *antiteatrului* (v.) cultivat de Dürenmatt, Beckett, Ionesco este *G.*, care tinde să înlocuiască tragicul, punînd aceleaşi probleme : soarta omului în *univers şi în istorie*, sensul existenţei, raportul dintre libertate şi necesitate, contradicţia dintre absolut şi fragila ordine umană, însă dînd alte răspunsuri. Cum observă Jan Kott, *G.* modern înlocuieşte noţiunea de absolut cu aceea de absurd, de mecanism în funcţiune, care scapă de sub controlul omului : „Înfrîngerea eroului tragic este confirmarea şi recunoaşterea absolutului, în vreme ce înfrîngerea personajului unei piese groteşti constituie o batjocură şi o desacralizare a absolutului, rezumîndu-se la înlocuirea absolutului cu un mecanism orb, cu un fel de automat". Tragedia clasică duce la *catharsis* (v.), în timp ce *G.* propune o viziune comică lucidă, nu numai pesimistă, asupra condiţiei umane, dominate de absurd. Omul nu mai adoptă faţă de soartă o atitudine de erou, ci una de *bufon* (v.). După formularea aceluiaşi teoretician citat mai sus, „tragedia este teatrul sacerdoţilor, iar grotescul, teatrul măscăricilor". În teatrul modern, *G.* nu se rezumă, ca în antichitate, la aspectul fizic şi nu mai este un element component necesar, impus de realitate, ca pe vremea romantismului, ci devine totul, am putea spune, o filozofie care, sub semnul absurdului, îşi pune amprenta pe întreaga structură dramatică, de la viziunea asupra lumii pînă la eroi, situaţii, conflicte. *Al.S.*

HAGIOGRAFIE ≈ Termenul provine din fr. *hagiographie*, din gr. *hagios* „sfînt" şi *graphein* „a scrie" Desemnează o ramură a istoriei religioase, care se consacră relatării vieţilor de sfinţi. Literatura *H.* începe prin a cunoaşte, în epoca de exaltare mistică a evului mediu, o înflorire deosebită, fiind compusă de obicei din iniţiativa bisericii, pentru a satisface curiozitatea credincioşilor în legătură cu existenţa unuia sau a altuia dintre sfinţii la ale căror moaşte mulţi dintre ei se duceau să se închine ca pelerini. În reconstituirea celor mai multe dintre vieţile de mucenici sau asceţi din primele timpuri ale creştinismului, materialul informativ transmis prin tradiţie se întîmplă să aibă unele adausuri legendare, rezultate din prelucrările operate în timp de imaginaţia populară. Pe o materie hagiografică legendară se întemeiază unele „cărţi populare" apocrife. Din Renaştere şi de la Reformă încoace, *H.* ajunge a fi concepută din ce în ce mai scrupulos, cu rigoarea respectării adevărului istoric. Printre cele mai de seamă afirmări publicistice ale literaturii religioase, din perioada de început a culturii române, se numără

Scanned with OKEN Scanner

ampla operă hagiografică dată în traducere de mitropolitul Dosoftei, în trei volume, între 1682 şi 1686, *Viaţa şi petreacerea svinţilor*. Pentru istoria genului la noi, este de menţionat faptul că, în deceniul următor primului război mondial, Mihail Sadoveanu, în colaborare cu D. D. Pătrăşcanu, abordează la un moment dat povestirea hagiografică, cu două volume: *Din vieţile sfinţilor* (I *Spre Emaus* şi II *Sfintele amintiri*). *D.P.*

HAIKU ≈ Formă fixă de poezie, concentrată la extrem, proprie literaturii japoneze, constituită din trei versuri, a cîte cinci, şapte şi cinci silabe fiecare. Ilustrat pentru prima oară cu succes în secolul XVI de cîţiva versificatori mărunţi, îşi găseşte adevăratul maestru în a doua jumătate a secolului XVII, cu Matsuo Basho, unul dintre cei mai importanţi poeţi ai Japoniei,care îl face să nu mai fie un joc de cuvinte, un simplu exerciţiu formal, de virtuozitate, ci expresia fulgurant graţioasă a unui lirism meditativ: „Iarba verii: / e tot ce-a rămas / din visele războinicilor ucişi". Caracterizîndu-se prin laconismul descrierii, forţa sugestiei şi densitatea formulării lirice, *H.* rămîne greu de echivalat prin traduceri. *D.P.*

HAPPYEND ≈ Termen englezesc care înseamnă „sfîrşit fericit". Este folosit în teatru şi cinematograf pentru a desemna rezolvarea favorabilă a unei situaţii dramatice în care sînt prinse personajele principale. Termenul capătă un înţeles teoretic în opoziţie cu structura compoziţională a teatrului clasic, şi anume a tragediei. *H.* este specific dramei şi comediei burgheze, care aduc în scenă probleme ale vieţii cotidiene, făcînd posibilă o rezolvare firească şi optimistă a conflictului (ex. teatrul lui Marivaux, Beaumarchais). Prin schematizarea procedeului în teatrul bulevardier, termenul s-a degradat, datorită deznodămîntului artificial. La degradarea lui au contribuit cinematograful din perioada mută şi, de asemenea, drama şi comedia cinematografică americană interbelică. *A.M.*

HEMISTIH ≈ Provine din fr. *hemistiche*, gr. *hemistichion* „jumătate de vers". Unul din cele două membre metrice care, prin îmbinarea lor, alcătuiesc *versul* (v.) întreg. Între *H.* intervine *cezura* (v.), care nu desparte neapărat două membre de mărime egală: „Cînd privesc zilele de-aur//a scripturilor române" (M. Eminescu, *Epigonii*). Uneori, se foloseşte abuziv termenul *H.* pentru *cezură*. *R.H.*

HEXAMETRU ≈ Provine din fr. *hexamètre* (cf. gr. *hex* „şase" şi *metron* „măsură"). Versul, îndeosebi dactilic, e compus din şase picioare. I se mai spune şi hexapodic (v. *Picior*). Este versul clasic al *epopeii* (v.) în antichitatea greco-romană, întrebuinţat şi în alte genuri poetice, pentru valoarea lui mnemotehnică, de exemplu în

Scanned with OKEN Scanner

poezia didactică. Începînd din veacul XVIII, poezia germană a recurs, imitînd antichitatea, la acest metru (Goethe, G. Hauptmann etc.). *H.* este folosit şi în poezia de limbă engleză, de ex. în *Evangeline* a lui Longfellow, şi adesea pentru traducerea unor opere antice, compuse în *H.* Mai puţin proprii pentru un atare vers sînt româna, franceza şi italiana, în general, limbile romanice. La noi, George Murnu şi G. Coşbuc au ilustrat *H.*, compus în versiune română din cinci *dactili* (v.) şi un *troheu* (v.), în ultimul picior al versului. Iată începutul *Iliadei* lui Homer în traducerea lui G. Murnu : „Cîntă, ze/iţă, mî/niă ce-a / prinse pe A/hil Pele/ianul". Încercări de poeme în *H.* a făcut şi Eminescu *(Mitologicale)*. *R.H.*

HIPERBAT ≈ Termenul provine din fr. *hyperbate*, lat., gr. *hyperbaton* „depăşire, inversare". Figură de stil indicînd adaosul pe care scriitorul îl face în partea finală a unui enunţ, acolo unde enunţul putea fi încheiat. Efectul acestei strămutări a cuvintelor sau modificări ce alterează ordinea firească a contextului are o valoare stilistică de expresivitate patetică. „Alba o vrea, şi Roma", din *Horace* (II, 6) al lui Corneille este o specie de *H.* De asemenea, în versul arghezian : „Tu, care-ai stat bătaia s-asculţi, *pe cea din urmă*" *(Despărţire)*. *R.H.*

HIPERBOLĂ ≈ Termen derivînd din fr. *hyperbole*, gr. *hyperbole* (cf. *hyper* „deasupra" şi *ballein* „a arunca"); desemnează o figură de stil constînd într-o exagerare, prin mărirea sau micşorarea obiectului, cu scopul de a potenţa expresivitatea operei literare. Înrudită cu *metafora* (v.) şi *comparaţia* (v.), cărora li se subsumează adesea, *H.* este foarte frecventă în vorbirea curentă (ex. „arde de nerăbdare", „a îngheţat de spaimă"), precum şi în folclor, unde ia forma *fabulosului* (v.) (ex. Sfarmă-Piatră, Ochilă, Gerilă etc.). În poezie, *H.* a fost cultivată mai cu seamă de romantici, care obişnuiesc să gigantizeze realitatea în cadrul viziunii lor antitetice şi hiperbolice, ca de ex. V. Hugo în *Aurore* : „Le ciel s'ouvre à ce chant comme *une oreille immense.* / Le soir vient ; et le globe à son tour s'éblouit, / Devient *un œil énorme* et regarde la nuit" (La acest cîntec, cerul se deschide ca *o imensă ureche* / Vine seara ; pămîntul se uimeşte şi el, / Devine *un uriaş ochi* şi priveşte noaptea). La noi, M. Eminescu foloseşte o gamă foarte variată de *H.* : exagerare prin mărire superlativă : „Viaţa, tinereţea *mi-ai prefăcut-o-n rai* / Las'să mă uit în ochii-ţi *ucigător de dulci*" *(Strigoii)* ; depreciere, prin minimalizare, căpătînd o nuanţă de ironie şi dispreţ : „Cum ? Cînd lumea mi-e deschisă, a privi gîndeşti că pot / Ca întreg Aliotmanul să se-mpiedice *de-un ciot ?*" *(Scrisoarea III)* ; *H.* acumulativă, prin repetiţie : „*An cu an* împărăţia tot mai largă se sporeşte, / Iară flamura cea verde

se înalță *an cu an*, / *Neam cu neam* urmîndu-i zborul și *sultan după sultan*" *(ibidem)*. Literatura cunoaște opere întregi care sînt construite pe *H.*, cum ar fi *Gargantua și Pantagruel* de Rabelais, *Nasul* de N. Gogol, *Norul în pataloni* de V. Maiakovski etc. *H.*, ca figură de stil, tinde să devină un procedeu devalorizat prin frecvență și uzură. De aici și circumspecția pe care o manifestă față de *H.* poezia modernă. *Al.S.*

HIPOCORISTIC ≈ Provine din fr. *hypocoristique*, de la gr. *hypocorisma* „vorbire mîngîietoare", adresată unui copil sau unui tînăr (în elină *koros*). Cînd regele Oedip, la Sofocle, numește pe cetățenii Tebei „copii", figura retorică este folosită, literal chiar, ca un *hipocorism*. Toate alintările sînt *H.* *H.* este însă și vorbirea recurgînd la eufemisme. „Dar nu-l urăsc de loc !", din *Cidul* lui Corneille se consideră, de asemenea, formulă *H.* de ordinul *litotei* (v.). Folosirea extensivă a litotelor duce la stilul *H.* în aceeași măsură în care abuzul de diminutive produce efecte *H.*: „Vină-n iarbă, mîndruliță, / Eu să-ți cînt doina, doiniță, / Tu să plîngi de dulce dor" (V. Alecsandri, *Mîndrulița de la munte*). *R.H.*

HIPOTIPOZĂ ≈ Termenul provine din fr. *hypotypose*, gr. *hypotyposis*. Figură de stil care sugerează imagini vizuale foarte vii, precum în *Umbra lui Mircea*. *La Cozia* de Grigore Alexandrescu. Uneori, *H.* ține de natura *prozopopeii* (v.), dar de cele mai multe ori reprezintă o îmbinare între o serie de *epitete* (v.) și o *gradație* (v.). Iată, ca exemplu de *H.*, un fragment din *Scrisoarea III* de Mihai Eminescu: „Călărețiî împlu cîmpul și roiesc după un semn / Și în caii lor sălbatici bat cu scările de lemn". *R.H.*

HOMERIC ≈ Termenul provine din fr. *homerique*, lat. *homericus*. Epitet derivat din numele lui Homer și aplicat de critica literară în caracterizarea unor însușiri raportabile la neobișnuita amploare a proporțiilor, la viziunea grandioasă, la dilatarea enormă a lucrurilor și a întîmplărilor, în sensul pe care îl indică reprezentările mitice ale unor *epopei* (v.) ca *Iliada* și *Odiseea*. La noi, E. Lovinescu, bunăoară, definind pe Calistrat Hogaș ca pe un „aed din faptul lumii", observă „grandilocvența homerică a eposului său, descrierile de natură făcute în „cel mai sublim stil homeric". *D.P.*

HOMERID ≈ Din fr. *homéride*, gr. *homerides*. **1.** Succesor spiritual al lui Homer. Homerizii alcătuiau o corporație de *rapsozi* (v.), în antichitatea greacă. Ei afirmau că se trag din strămoșul lor comun, legendarul Homer. Acești cîntăreți, recunoscuți oficial în cetățile eline, se organizau într-o formă strictă, pentru a recita succesiv părți din *Iliada* și din *Odiseea*. Ei introduceau, cîteodată, scurte fragmente proprii — interpolări, care au fost acceptate de tagma lor, dar pe care judicioasa critică a filologilor alexandrini, bunăoară a lui Aristarc, le-a contestat cu

vehemenţă. 2. Termenul *H.* poate avea şi înţelesul figurat, şi depreciativ, de continuator epigonic al lui Homer. Şi, totuşi, Goethe spune, gîndindu-se desigur la „duhul" homerismului — că „este frumos lucru a fi homerid , chiar de-ai fi ultimul" (Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön), aşa cum a fost numit el însuşi, de o seamă de exegeţi. *R.H.*

HORĂ ≈ Derivat din gr. *horos*, bg. *horo*, termenul denumeşte în general un joc popular foarte răspîndit, cu nenumărate variante şi forme (*H.* mare, în două părţi, dreaptă etc.) care se practică la diverse sărbători sau evenimente (*H.* miresei, *H.* bătrînilor etc.), angrenînd cîteodată întreaga masă de participanţi. Există melodii de *H.*, ba chiar şi petrecerile ţărăneşti, în cadrul cărora se dansează, sînt numite în unele locuri *H.* În partea de nord-vest a ţării, *H.* are uneori înţeles de *doină* (v.), acţiunea cîntatului în general chemîndu-se *horire*. Dar chiar dansurile propriu-zise, circumscrise *H.*, au adesea şi o parte literară, în sensul că sînt acompaniate cu felurite *strigături* (*v.*) şi comenzi de joc versificate, ori cu alte cîntece mai dezvoltate. În literatura noastră cultă, cuvîntul a pătruns mai cu seamă prin titlul *Hore*, al unui volum de versuri de Tudor Arghezi. *G.M.*

HYBRIS ≈ Din gr. *hybris* „îndrăzneală, obrăznicie, depăşire a măsurii în relaţia dintre om şi forţele superioare lui". Alături de *hamartia* „greşeală", *H.* este una dintre cauzele prăbuşirii eroului tragic. Aristotel cerea în *Poetica* sa ca *tragedia* (v.) „să înfăţişeze oameni de ispravă trecînd de la o stare de fericire la una de nefericire". Personajul tragic, pentru a provoca *catharsisul* (v.) prin înfăţişarea soartei sale, nu trebuia să fie „nici vreun nemernic", „nici vreun păcătos", ci „cineva ce nici nu se deosebeşte de ceilalţi prin virtute ori dreptate, nici nu ajunge în nenorocire din răutate sau josnicie, ci din pricina unei *greşeli*". Această greşeală antrenează deznodămîntul fatal, ce se poate consuma numai în planul uman, atunci fiind vorba de *hamartia* : „cînd pricinuim o vătămare pe neaşteptate, spunem că e o nebăgare de seamă ; cînd nu pe neaşteptate, dar fără gînd rău, îi zicem greşeală (căci ori de cîte ori începutul vinei e în noi comitem o greşeală, altminteri o nebăgare de seamă) ; tot aşa, dacă fapta e cu ştiinţă, dar fără a fi stat să chibzuim, săvîrşim o nedreptate" (Aristotel, *Etica Nicomachica*) ; sau greşeala poate proveni din orgoliul nemăsurat al omului ce înfruntă prin faptele sale zeii, şi tulbură astfel armonia lumii, atunci fiind vorba de *H.H.* comis de Oedip din tragedia *Oedip rege* de Sofocle este grav : fost ul dezlegător al enigmei Sfinxului are orgoliul de a învinge prin forţa intelectului său urzelile zeilor. Pedeapsa hărăzită de aceştia e cumplită ; cunoaşterea de sine, adîncită dincolo de limitele îngăduite, îl duce pe cel mai înţelept şi mai drept dintre oameni la descoperirea crimei şi a incestului ascunse în

Scanned with OKEN Scanner

faptele sale. Numai condamnîndu-se însuşi pentru *H.* comis, Oedip poate fi iertat. *R.S.*

IAMB ≈ Termenul provine din fr. *iambe*, lat. *iambus*, gr. *iambos*. **1.** Unitate metrică a versificaţiei constînd din două silabe, prima scurtă şi neaccentuată, a doua lungă şi accentuată (⏑ –́) (de unde expresia eminesciană „iambii suitori"), ca în versul: „A fost / oda / tă ca-n / poveşti" (Eminescu, *Lucefărul*). **2.** Poetul elen Arhiloc din Paros (secolul VII î.e.n.) ar fi inventat versul *I.*, format dintr-un grup de şase *I.* (v. *Senar*), folosindu-l în poeziile sale satirice (dealtfel, în latină *I.* ajunsese a fi aproape sinonim cu vers satiric). Ulterior, versul *I.* a devenit apanajul aproape exclusiv al poeţilor dramatici şi mai apoi al autorilor de comedii, care îi modifică vechea înfăţişare, adăugîndu-i două *picioare* (v.). Paralel, el fusese alcătuit şi cu *spondei* (v.), *dactili* (v.) etc., singura obligaţie absolută rămînînd aceea ca ultimul picior al versului să fie totuşi un *I.* Înţelesul *I.* ca satiră a trecut în literatura franceză, în care poeziile satirice scrise în versuri de douăsprezece silabe alternînd cu altele de opt (dar cele lungi rimînd totdeauna cu versuri lungi şi cele scurte cu versuri scurte) sînt denumite *I.* Cunoscuţi în această privinţă sînt *I.* lui Auguste Barbier, ai lui André Chénier, imitaţi după Horaţiu, ori, în literatura rusă, cei ai lui Puşkin sau ai lui Blok, care are un ciclu de poezii intitulat *Iambi*. În poezia românească, metrul iambic este o prezenţă aproape continuă, momente de strălucire cunoscînd prin Eminescu, Coşbuc, Topîrceanu etc. *G.M.*

ICTUS (v. *ACCENT*).

IDEE POETICĂ ≈ O estetică a *I.p.* apare pentru întîia oară în cercurile neoplatoniciene ale Renaşterii (îndeosebi italiene: cercul lui Marsilio Ficino din Florenţa etc.). Punctul de plecare îl constituie opoziţia platoniciană între imitatori şi adevăraţii artişti, între cei care uzează de o artă mimetică şi alţii care nu imită obiectul, ci se apropie de ideea obiectului. Teza nu apare ca atare în textele lui Platon, ci la discipolii tîrzii (neoplatonismul antic — Plotin, şi cel modern — Marsilio Ficino). Estetica „ideii' e formulată îndeosebi în tratatele renascentiste şi post-renascentiste (manieriste). Dacă la Tasso „*Ideea*" reprezintă un absolut transcendent pe care poezia îl oglindeşte într-un *concetto*, acest „concept" constituind deci o obiectivare a ideii pe plan poetic, autorii de tratate manieriste (G. P. Lomazo, F. Zuccari etc.) subiectivează ideea. Pentru aceştia din urmă, *I.p.* e un concept psihologic, un „disegno interno" (o reprezentare

interioară"). Printr-o degradare subsecventă a concettismului, *I.p.* ajunge să reprezinte în poezie un simplu concept abstract, învesmîntat în haină artistic-poetică. Romantismul va propaga prin unii din reprezentanţii său (de ex. Alfred de Vigny) teza unei „poezii filozofice", centrate pe concepte poetizate. Deşi pînă la începutul secolului XX au fost voci care pledau pentru o asemenea „poezie de concepţie" sau „lirică de idei" (profesată în aşa-zisa *Gedankenlyrik* germană şi, la noi, de Panait Cerna), acestea au devenit din ce în ce mai rare, prevalînd teza contrară, după care poezia nu reprezintă un discurs filozofic poetizat, deci nu e alcătuită din *I.p.* Asemenea pledoarii împotriva „poeziei filozofice" ori „de concepţie", ca şi împotriva *I.p.* înţelese ca un concept ori un raţionament transpuse în poezie au fost numeroase în ultimul secol (de ex. Poe, Baudelaire, T. S. Eliot, teoreticieni ca C. A. Brădley sau H. Bremond, Rudolf Unger, la noi Titu Maiorescu, E. Lovinescu, Paul Zarifopol, Tudor Vianu). Totuşi conceptul continuă să fie folosit în estetică, teorie şi critică literară (fără să fie raportat la o specie particulară a poeziei de idei), în sensul de centru ideatic de structurare a imaginilor şi sensibilităţii într-un text poetic. *I.p.* nu preexistă viziunii poetice, fiind în acest sens contrariul ideii poetizate. Ea nu are sensul unui element gnoseologic, deşi susţine dispoziţia contemplativă. Dezvoltările ei nu sînt de ordinea discursului logic. *I.p.* nu este niciodată abstractă, ea fiind întotdeauna, cum spunea Titu Maiorescu, o „idee emoţională". În sfîrşit, *I.p.*, după Liviu Rusu, aparţin „logosului poetic", stînd sub jurisdicţia logicii „eului originar". *N.B.*

IDEOGRAMĂ ≈ Provine din fr. *idéogramme*, gr. *ideogramma* „reprezentare a ideilor". Se înţelege astăzi prin *I.* imaginea care înfăţişează sintetic, prin forme pictografice, o anume gîndire. Procedeul este extrem de vechi. Sistemul primitiv al *I.* duce la tehnica poetică, din epoca alexandrinismului grec, a unor *poeme figurate*. Romanii le-au denumit *carmina figurata*. Sentimentul plasticului de acum două milenii şi mai bine a revenit în vremea barocului, în formule manieriste. Germania a ilustrat această formulă de reprezentare plastică a ideii poetice în jurul anilor 1900, prin Arno Holz şi Christian Morgenstern. Culegerea de poezii ale lui Apollinaire intitulată *Caligrammes* (1918) rînduieşte uneori caracterele tipografice în aşa fel încît ele să poată forma desene care întăresc expresivitatea textului. De fapt, o bună parte a fondului expresiv-liric din poezia chineză se pierde pentru europeni, deoarece nici o traducere nu va putea înlocui sugestivitatea picturală a simbolurilor grafice, care sînt *I.* scrierii chineze. *R.H.*

IDILĂ ≈ Provine din fr. *idylle*, gr. *eidyllion* „mic tablou poematic". Specie de poezie pastorală avînd ca obiect viaţa şi obiceiurile

Scanned with OKEN Scanner

campestre, naiv sentimentale, cultivînd frecvent motivul erotic. În *I.*, reprezentarea lucrurilor se face la un mod lirico-epic, recurgîndu-se adesea şi la forma dialogului. Optica idilică implică o deformare festivă, o imagine uşor edulcorată a vieţii rustice, la a cărei primitivitate poetul citadin aspiră cu o candoare idealizantă. Specia începe a se defini, căpătîndu-şi totodată şi denumirea, în epoca antichităţii greceşti, prin contribuţia lui Teocrit, creatorul poeziei pastorale în general. La romani, pe urmele lui Teocrit, *I.* este cultivată de Vergiliu, în ale sale *Bucolice (Eyloge)* (*eglogă* şi *bucolică* fiind sinonime cu *I.*), iar mult mai tîrziu, în faza crepusculară a Imperiului roman, într-o măsură mai redusă, de Ausoniu. În poezia marilor literaturi moderne, unde nu o găsim figurînd prea frecvent, cunoaşte ca exponenţi semnificativi pe poeţii italieni din secolele XVII şi XVIII, iar spre sfîrşitul secolului XVIII pe francezul André Chénier şi pe elveţianul Gessner. În timp, *I.* îşi pierde aproape cu totul prospeţimea avută iniţial la Teocrit, pentru a ajunge un gen poetic convenţional prin excelenţă, de un sentimentalism manierist şi artificios în galanteriile înscenate în decor rustic. În poezia română, după V. Alecsandri, D. Bolintineanu, Al. Depărăţeanu, *I.* lui George Coşbuc, din volumul *Balade şi idile*, cu „marivaudajul" lor ţărănesc observat de G. Călinescu, vin să prezinte un exemplu fericit de autentică îngenuitate în materia genului. *D.P.*

IDILISM ≈ Provenind de la *idilă* (v.), termenul indică: **1.** O anume prezentare romanţios sentimentală, idealizantă, a materiei unei opere literare, orientare ce se poate datora fie sensibilităţii scriitorului, fie viziunii sale estetice. *I.* sentimental îşi află originea în preferinţele unor scriitori pentru viaţa rurală, ale cărei aparenţe de tihnă şi echilibru ei le opun ritmului trepidant al vieţii citadine. George Coşbuc, în literatura noastră, este reprezentativ pentru acest fel de *I.* Într-un sens mai larg, spiritul idilic poate fi opus celui elegiac, în aceeaşi măsură în care satisfacţiei şi sentimentului de împlinire li se opun regretul şi tristeţea. **2.** În anii de după 23 August 1944, în toiul discuţiilor privitoare la orientarea creaţiei literare în noua epocă socialistă, în publicistica noastră, termenului *I.* i s-a dat şi o altă accepţie. Au început să fie apreciate ca fiind viciate de *I.* acele scrieri în care realitatea socialistă era înfăţişată ca lipsită de contradicţii, iar victoriile ca fiind obţinute fără eforturi dramatice şi fără sacrificii. Termenul s-a definit prin contrast cu *negativismul*, trăsătură caracteristică lucrărilor în care realitatea socialistă apărea doar prin laturile ei negative. Pe plan teoretic, discuţia a condus la concluzia că societatea socialistă are nevoie de opere literare în care viaţa nouă să fie înfăţişată cît mai plenar şi cît mai adevărat, cu „umbrele

Scanned with OKEN Scanner

şi luminile ei", dar într-o perspectivă determinată de adeziunea autorului la cauza socialismului. *M.N.*

ILUMINISM ≈ Termenul provine din it. *illuminismo* şi desemnează mişcarea ideologică şi cultural-literară euro-americană din secolele XVIII şi XIX (în anume momente devenind chiar stare de spirit mai generală), caracterizată prin antifeudalism şi antidogmatism, prin cultul vieţii intelectuale, al raţiunii, ştiinţei şi umanismului, pe a căror bază se urmărea întemeierea unei noi ordini sociale şi spirituale. Cu rădăcini în Renaştere, în lucrările ce supuneau unui examen critic superstiţiile şi obiceiurile medievale, în felurite lucrări filozofice, economice şi juridice din secolul XVIII, *I.* s-a manifestat plenar în Franţa secolului XVIII („secolul luminilor") şi, sub influenţă franceză, în Germania (acolo fiind denumit *Aufklärung*), Italia, Rusia, Statele Unite ale Americii, Mexic etc., marcînd direcţii spirituale, mişcări sociale, opţiuni cultural-literare şi chiar atitudini de viaţă cu un caracter practic educativ. Pornind de la ideea iraţionalităţii gîndirii şi a rînduielilor feudale şi de la necesitatea înarmării omului cu cunoştinţe adevărate despre sine şi despre univers, a luminării lui asupra drepturilor şi datoriilor ce le are în societate, iluminiştii au militat constant pentru o orînduire socială *raţională*, eliberată de superstiţii, obscurantism şi fanatism religios. Este calea pe care au contribuit în chip notabil la răspîndirea culturii în mase, la argumentarea tezei egalităţii naturale a oamenilor şi a necesităţii ca şi din punct de vedere social aceştia să se afle pe aceeaşi treaptă. De unde, nevoia „luminării" poporului, a toleranţei, a muncii libere, încrederea (adesea excesivă şi unilateralizatoare) în raţiunea care poate ajunge la înţelegerea şi stăpînirea universului, căutarea febrilă a unui model de societate. Este temeiul pe care s-au putut simţi atraşi de *I.* gînditori materialişti, idealişti, deişti şi ateişti, militanţi radicali ori moderaţi, gînditori şi artişti de mare valoare, ca şi o imensă pleiadă de autori mărunţi. Cu reprezentanţi printre filozofi, oameni de ştiinţă şi literaţi, precum Voltaire, Montesquieu, Rousseau, Fénelon, Fontenelle, Helvetius, Diderot, d'Alembert, d'Holbach, Marmontel, Florian etc. (în Franţa), Kant, Lessing, Herder, Schiller, Goethe (în Germania), Franklin, Jefferson (în SUA), cu alţii, importanţi în planul feluritelor culturi naţionale (Metastasio în Italia, Pestalozzi în Elveţia, Lomonosov, Fediakovski, Radişcev şi Antioh Cantemir în Rusia) etc., *I.* s-a impus ca una dintre cele mai ample şi mai pline de consecinţe mişcări spirituale ale lumii moderne. Operele cele mai cunoscute ale *I.* au un caracter preponderent ştiinţific şi filozofic, precum *Marea Enciclopedie* franceză, istoric şi social (*Contractul social* de J. J. Rousseau) sau didactic-moralizator (*Istoria*

Scanned with OKEN Scanner

lui Telemah de Fénelon, *Emile* de Rousseau) etc. Pragmatic, pedagogic, tolerant şi meliorist, *I.* va pătrunde de timpuriu în Ţările Române, rodind masiv, mai ales în a doua jumătate a secolului XVIII şi în prima jumătate a secolului XIX, şi nuanţîndu-se specific pe anume laturi, în raport de *I.* general european, din care provine. Pătrunzînd prin filieră austriaco-italiană (ilustrată de reprezentanţii *Şcolii ardelene*, v.), neogreacă (la rîndul ei, de origine italo-franceză) şi franceză (în Ţara Românească şi în Moldova), *I.* românesc dobîndeşte dintru început o pregnantă nuanţă patriotică, naţională (cu deosebire cel transilvănean, mai timpuriu) şi populară (cum demonstrează cercetările lui D. Popovici, I. Breazu, R. Munteanu). În timp ce *I.* occidental era, în mare, antireligios, cel românesc pătrunde mai ales prin clericii patrioţi, prin prefeţele la cărţile de cult etc.; mulţi dintre reprezentanţii săi sînt de origine rurală sau acţionează la sate, propovăduind acolo „luminarea". Orientat în special în direcţia istorică şi filozofică, avînd a argumenta, în scopuri politice imediate, continuitatea poporului român în Transilvania şi caracterul romanic al limbii române, *I.* românesc, cu toate exagerările lui latiniste, are şi un ferm caracter activ militant. Inocenţiu Micu şi Samuil Micu, Ion Molnar-Piuariu, Gheorghe Şincai, Petru Maior, Gheorghe Lazăr, Ioan Budai-Deleanu, Paul Iorgovici, G. Bariţiu, S. Bărnuţiu, Al. Papiu-Ilarian, I. Codru-Drăguşanu, Ioan Maiorescu, Samuil Vulcan şi Iosif Vulcan sînt numai cîţiva dintr-o mare pleiadă de asemenea cărturari transilvăneni, care vedeau în luminarea poporului, în lupta contra superstiţiilor şi în trezirea interesului pentru istoria naţională, un mijloc de afirmare a românilor, de impunere a lor în rîndul popoarelor cu drepturi egale, în Imperiul austriac. Lor li se alătură în Ţara Românească Dinicu şi Iordache Golescu, Iancu Văcărescu şi Ioan Cîmpineanu, a căror activitate este continuată de I. Heliade Rădulescu, Eufrosin Poteca, S. Marcovici, Petrache Poenaru şi de alţii, după cum în Moldova şi în Bucovina opera lui Gheorghe Asachi este îmbogăţită şi preluată de M. Kogălniceanu, C. Negruzzi, A. Russo, V. Alecsandri, fraţii Alexandru, Eudoxiu şi George Hurmuzachi, de Aron Pumnul, I. G. Sbiera şi alţii , în ale căror scrieri şi atitudini se resimt, mai mult sau mai puţin direct, influenţe ale *I.*, istovit la noi abia după 1870, cînd cultura română intră decisiv într-o altă etapă a devenirii sale. *G.M.*

IMAGINAŢIE ≈ Termen provenind din fr. *imagination*, lat. lit. *imaginatio* „închipuire"; desemnează facultatea spiritului uman de a-şi reprezenta imaginile obiectelor de care a luat cîndva cunoştinţă, de a forma imagini ale obiectelor pe care nu le-a perceput sau de a efectua noi combinări ale acestor imagini, de a crea spontan, de a improviza, de a fantaza, de a născoci, independent de conţinutul

Scanned with OKEN Scanner

unei experienţe directe, şi chiar în afara realului şi a legăturilor logice. În lumea veche, conceptul de *I.* era echivalat cu acela de *fantazie* (v.), ca putere de conservare şi reproducere a percepţiilor. În secolul XVIII începe a se face distincţie între *I.* pasivă, reproductivă, şi *I.* activă sau creatoare, cum va defini-o Ribot în secolul XIX. Pentru Kant, *I. pură* sau „productivă" este facultatea transcendentală care face posibile unificarea datelor intuitive în unitatea percepţiei şi apoi intervenţia sistematizatoare a categoriei logice. Acum, şi mai ales în secolul XX, prin Croce, se operează diferenţierea între *fantazie* şi *I.*, primului termen atribuindu-i-se caracterul de creaţie artistică a *imaginii* (v.), celui de-al doilea acela de reproducere şi asociere a imaginilor, supus intereselor practice. Prin impunerea în estetică a termenului *fantazie* (ca *I.* productivă), *I.* îşi restrînge sensul la acela de facultate reproductivă, ca formă a memoriei. În măsura în care se păstrează sinonimia celor doi termeni, noţiunea de *I.* se raportează exclusiv la capacitatea de a crea,de a inventa, de a plăsmui, de a proiecta viziuni în domeniul *fantasticului* (v.) şi al visului. De aici rolul jucat de acest tip de *I.* în romantism şi în unele curente moderniste. *Al.S.*

IMAGINE (ARTISTICĂ) ≈ Termenul provine din lat. *imago*, în limba română cu sensurile calchiate după fr. *image*. **1.** Reproducere, fie concretă, fie mentală, a ceea ce a fost perceput prin simţuri, îndeosebi prin văz. **2.** Repetare mentală, în general simplificată şi mai puţin pregnantă, a unei senzaţii (sau, mai exact, a unei percepţii) anterioare. **3.** Reprezentare concretă, constituită printr-o activitate spirituală. **4.** Prin extinderea sensurilor **1** şi **2** şi din imposibilitatea de a deosebi, în unele cazuri, imaginile de percepţii şi reprezentări, s-a extins termenul *I.* la orice reflectare sau reprezentare de tip senzorial. **5.** Sensul literar al termenului reprezintă o aplicare specială a înţelesurilor **3** şi **4**. *I.*, în sens larg, poate fi considerată forma concretă a unei idei artistice. *a*). Natura *I.a.* şi recunoaşterea ei. *I.a.* se constituie pe baza imaginii psihice, deosebindu-se totuşi de aceasta. Psihologia desemnează cel mai adesea prin *I.* un element al reprezentării, izolat adesea, prin abstractizare, dintr-o stare de conştiinţă mai complexă. Dar dacă, aşa cum au demonstrat Taine şi elevii lui, *I.* nu conţine nici un element care să nu-i fi fost furnizat de simţuri, ea se diferenţiază de senzaţie prin lipsa caracterului obiectiv. „În reprezentările complexe ale obiectelor, conţinutul imaginii se opune, prin extrema lui sărăcie, bogăţiei senzaţiei, care oferă observatorului o multitudine aproape nedefinită de detalii perceptibile izolat. Apariţia senzaţiilor, durata şi variaţiile lor de intensitate par reglate de legi, scapă voinţei noastre [...]. Din contră, nici o lege precisă nu prezidează apariţia imaginilor":

Scanned with OKEN Scanner

L. Barat, I. Meyerson, *Imaginile*, în *Traité de psychologie* — Tratat de psihologie, editat de G. Dumas). Dacă obiectivitatea senzaţiilor ni se impune, variabilitatea în intensitate, lipsa de regularitate şi de fixitate conferă *I.* psihice un caracter pronunţat subiectiv. După natura elementelor senzoriale care le compun, *I.* au fost clasificate în: vizuale, auditive, tactile, olfactive, gustative, chinestezice şi sinestezice. Spre deosebire de sensul în care e folosit termenul în psihologie, unde *I.* porneşte de la un element senzorial concret îndreptîndu-se spre simplificare, abstractizare şi generalizare, în artă termenul desemnează expresia, concretizată într-un material specific (formă, culoare, sunet, cuvînt), a viziunilor psihice. De aceea raportul dintre general şi particular, dintre obiectiv şi subiectiv acţionează în artă în sens invers decît în viaţa psihică. *I.a.* din literatură, spre deosebire de cea psihică, are un caracter concret senzorial, dar întemeiat pe valoarea noţională, deci generalizantă şi abstractizantă, a cuvîntului; are o formă de expresie stabilă şi o intensitate evocatoare mult sporită faţă de *I.* psihică. *I.a.* nu se poate însă constitui decît prin facultatea de a reţine şi combina *I.* psihice. A fost deosebită, în acest sens, capacitatea de a forma *I.* în sensurile **1** şi **2**, numită *imaginaţie reproductivă* sau *memorie imaginativă*, de capacitatea de a combina într-un mod propriu *I.* în tablouri sau în succesiuni, numită *imaginaţie creatoare* (v. *Fantazie*). *b*) Analiza imaginii. În terminologia literară, *I.a.* este uneori sinonimă cu opera de artă în întregimea ei, considerată ca ansamblu coerent şi unitar, alteori desemnează numai o viziune parţială sau unul dintre elementele concrete ale operei (un portret sau o descriere, de ex.); în sfîrşit, în majoritatea cazurilor în care limbajul critic este folosit fără vreo precizare specială, *I.a.* este utilizată ca noţiune generică pentru toţi *tropii* (v.) şi toate *figurile de stil* (v.). Această din urmă utilizare se justifică prin faptul că figurile de stil reprezintă forme concretizate de gîndire analogică, realizate prin combinarea de *I.* psihice. Criticii şi teoreticienii literari tratează fie opera în ansamblu ca *I.*, fie izolează anumite tipuri de gîndire artistică (*alegoria*, *simbolul*, *metafora*, *mitul*), analizîndu-le mecanismul de constituire şi semnificaţiile raportate atît la autor, cît şi la cititor (semnificaţii estetice, gnoseologice, psihanalitice etc.), fie reduc sfera semantică a termenului la viziunile cu capacitate de evocare plastică, particularizatoare şi concretă, indiferent pe baza căror figuri de stil s-ar fi constituit ele. Polisemia *I.a.*, ca şi a limbajului poetic în genere, diferenţiază gîndirea artistică de cea conceptual-ştiinţifică. *c*) Modalităţile de constituire a *I.a.*, din care rezultă atît calităţile estetice, cît şi semnificaţiile ei, precum şi specificul imaginaţiei creatoare au fost cercetate din unghi

Scanned with OKEN Scanner

psihologic, psihanalitic, sociologic etc., fără însă ca cercetările să ajungă pînă acum la un rezultat bine precizat. Hegel (în *Enciclopedia științelor filozofice*) pornește de la a delimita *I.* din amintire de intuiția care îi stă la bază: „Imaginea nu mai are în întregime caracterul determinat al intuiției și e arbitrară sau fortuită, în genere izolată de locul exterior, de timpul și de contextul în care se afla aceasta din urmă". Imaginația ar acționa, după Hegel, în trei etape: întîi imaginile din amintire își dobîndesc o existență în genere, pe urmă se asociază între ele, apoi, pe treapta a treia: „inteligența își identifică reprezentările *universale cu particularul* imaginii, conferindu-le astfel existență *figurată*". Unul dintre sistemele estetice care explică constituirea *I.a.* ca formă de incidență a intuiției cu expresia este cel propus de G. Lukács în *Estetica*. Lukács introduce între primul sistem de semnalizare (cel al reflexelor condiționate) și cel de-al doilea sistem de semnalizare (limba) un sistem de semnalizare 1′, alcătuit din semnalele unor semnale (ca și 1) care însă, în modul lor original de manifestare, nu fac parte din sistemul de semnalizare 2. În procesul muncii și datorită specificului muncii au apărut anumite reflexe care, chiar dacă nu se ridică, printr-o abstracție manifestă, asemenea limbii, deasupra sensibilității nemijlocite, nu sînt totuși niște simple reflexe condiționate — cum credea Pavlov — ci, asemănătoare în această privință limbii, devin semnalele unor semnale. În viață, sistemul 1′ se manifestă prin intuiția unui mod de a acționa înainte ca acesta să fie verbalizat. În literatură, intuițiile se materializează în limbaj, între sistemele 1′ și 2 realizîndu-se un proces de îmbogățire reciprocă, în unitatea dinamică a vieții sufletești, prin care „obiectivarea obiectelor reflectate, elucidarea lor de către concept, care își creează în limbă o formă propice, se răsfrînge asupra reprezentării și intuiției, conferindu-le obiectivitate și spiritualitate" (*Estetica*, XI, 2). Sistemul 1′ se deosebește atît de sistemul 1, cît și de 2: trăirea evocativă prin opera de artă duce înapoi la realitate, dar la o realitate trăită ca „totalitate concretă", spre deosebire de trăirea realității obiective însăși, care e fragmentară, tulburată de accidente care-i maschează esența etc. Reproducerile realității exclusiv prin limbaj se completează reciproc, apropiindu-se astfel de esență, pe cînd „orice plăsmuire estetică există pentru sine, iar relația evocativă cu subiectul receptor fie că se naște ca o zguduire imediată, fie că nu există deloc" (*Estetica*, XI, 4). Întrucît în sistemul 1′ nu există o relație de determinare univocă între semn și obiect, reproducerea are un caracter de noutate și de subiectivitate. Sistemul 1′, în care s-ar unifica determinările conștiente și cele non-conștiente la care e supus creatorul este cel ce generează *I.a.*, conștientizată prin limbaj. Pe temeiul

cu totul altor explicaţii gnoseologice, acelaşi era şi postulatul lui Croce, cînd considera că „orice intuiţie adevărată sau reprezentare este totodată expresie" (*Estetica*, I). *R.S.*

IMAGISM ≈ Provenind din engl. *imagism*, desemnează şcoala poetică întemeiată pe cultul exclusivist al *imaginii* (v.). **1.** Literatura anglo-americană din epoca 1908—1920 înregistrează orientarea unor poeţi declaraţi „imagişti", pe o formulă lansată de Th. E. Hulme şi mai ales de Ezra Pound, în diverse eseuri. Spre deosebire de poetica eminamente muzicală a *simbolismului* (v.), mergînd cu precădere pe sugestia inefabilă, poetica *I.* este vizuală prin excelenţă, punînd accentul pe concret, într-o abordare directă a lucrurilor. Funcţia esenţială a comunicării lirice urmează a o deţine imaginea, înţeleasă de Ezra Pound drept „ceea ce reprezintă într-o clipă un complex intelectual şi emoţional". Se caută pregnanţa prin precizie, prin eliminarea oricăror cuvinte de prisos, prin cultivarea ritmului organic în locul aceluia cerut de convenţia prozodică. În cultivarea expresiei de mare densitate cromatică se observă o influenţă a poeziei chineze, după cum în opţiunea pentru un vers cît mai concentrat se face simţită influenţa unor forme din poezia japoneză. Principalii exponenţi ai *I.* de limbă engleză sînt poeţii americani Th. E. Hulme, Ezra Pound, Hilda Doolitle, Amy Lowell şi poeţii englezi Richard Aldington şi F. S. Flint. Este de menţionat că T. S. Eliot, la epoca debutului său, are legături cu grupul imagiştilor. **2.** În poezia rusă a anilor postrevoluţionari 1919—1924, aşa-numitul „imagism" apare drept cel mai anarhic curent de *avangardă* (v.). Pentru imagişti, după cum atestă manifestul redactat de ei, în spiritul unui *formalism* (v.) radical, conţinutul nu este decît „un apendice orb al artei", care „trebuie operat ca o hernie". Opuşi de la sine ideii de literatură angajată, care ajunsese la ordinea zilei în epocă, îi vedem căzînd în excesul contrar de a concepe poezia ca un joc gratuit de inventivitate imagistă. *I.* se rezumă, în ultimă instanţă, la a face senzaţie prin extravaganţele abuzului de metafore. Printre promotorii curentului, cu o rază de acţiune dintre cele mai restrînse, se numără Esenin, Serşenevici (autor, între altele, al unui volum de susţinere a cauzei imagiştilor: *2 × 2 = 5*), Mariengof, Ignev. **3.** La noi, E. Lovinescu dă primul circulaţie termenului în limbajul criticii literare, intitulîndu-şi cu el un capitol din volumul *Poezia nouă* (1923). „Cu timpul — ni se precizează într-un paragraf introductiv — dintr-un instrument, imaginea a devenit un scop; funcţională la primii simbolişti şi chiar la falşii simbolişti, ea a ajuns scop în sine. Pe descompunerea simbolismului s-a creat astfel imagismul". La data respectivă, E. Lovinescu se credea îndreptăţit a vedea în versurile de debut ale lui Lucian Blaga, Al. A. Philippide şi Demostene Botez manifestări autohtone

de poezie *I.* De fapt, cazul cel mai tipic de *I.* îl constituie în lirica noastră modernistă Ilarie Voronca, ale cărui poezii dau curs frenetic „viciului utilizării stupefiantului imagine", în sensul definiției propuse de Aragon pentru *suprarealism* (v.). *D.P.*

IMBROGLIO ≈ Provenit din it. *imbroglio* „încurcătură, echivoc, intrigă" etc., termenul a ajuns să denumească, începînd din perioada *commediei dell'arte*(v.*Comedie*), piesele sau episoadele dramatice cu o intrigă foarte încurcată, cu confuzii și răsturnări de planuri, prin care se obține un comic (mai ales de situație) truculent, ce sporește interesul cititorului sau al spectatorului. Cu origini străvechi, în lumea teatrului popular și a circului, *I.* a strălucit în teatrul medieval, renascentist și clasic, scăzînd oarecum din importanță în epoca modernă. Însă, prin Shakespeare, Goldoni, Beaumarchais, Caragiale etc., procedeul acesta generator de încurcături voite a cunoscut o glorie considerabilă. *G.M.*

IMN ≈ Provine din fr. *hymne*, lat. *hymnus*, gr. *hymnos* „cîntec de biruință" și desemnează o specie solemnă a genului liric, consacrată în general unui eveniment sau unei personalități ieșite din comun. La origine, *I.* era o invocație mistică adresată unei divinități, și îl putem întîlni în toate literaturile antice: indiană (în *Rig-Veda*, *Sama-Veda*), babiloniană (*Imn către Ișlar*, *Imn către zeul-soare Samaș* etc.), greacă (*I.* către Apollo sau *pean*; *I.* către Dionysos sau *ditiramb*). *I.* mai pot fi, după conținutul lor, inițiatice (de ex. *I.* orfice), erotice (cele datorate poetei Sappho), filozofice (cele ale lui Proclus) etc. Păstrînd un caracter mistic în poezia religioasă medievală, *I.* devine o specie a liricii profane, așa cum începuse să se contureze încă din antichitate (*Imnurile* lui Pindar). În literatura modernă, *I.* capătă sensul unei meditații solemne, în care invocația inițială era numai un pretext (*Hymnen an die Nacht*—Imnuri către noapte, de Novalis; *Hymnen*—Imnuri, de Stefan George). Cînd materia de inspirație a fost patriotismul, marile evenimente din istoria unei țări, s-au creat *I.* naționale (de ex. *Marseilleza* de Rouget de l'Isle). Ca formă de trăire a unei stări de bucurie, de exaltare, *I.* cunoaște o bogată tradiție în poezia românească, de la Iancu Văcărescu și V. Alecsandri pînă la cei mai tineri poeți actuali. *M.An.*

IMPRECAȚIE (v. *BLESTEM*).

IMPRESIONISM ≈ Termenul provine din fr. *impressionnisme*. **1.** Împrumutat din domeniul artelor plastice și al muzicii, denumește stilul, maniera scriitorilor care-și propun să exprime impresiile fugitive, senzațiile vagi, nuanțele cele mai fine ale sentimentului, fără să efectueze analize psihologice. Mai rar întîlnit în literatură, fiind,în mare, echivalent cu *simbolismul* (v.), *I.* este ilustrat de scriitori

ca fraţii Goncourt, A. France, Pierre Loti, iar la noi, de B. Delavrancea şi mai ales de D. Anghel. **2.** În domeniul criticii literare, unde a dobîndit adevărata lui consacrare, *I.* reprezintă o metodă şi o mişcare critică ce apelează în primul rînd la impresia, gustul, vocaţia, talentul literar şi puterea de invenţie a criticului, afirmînd ideea de relativizare, de aproximare a judecăţii de valoare, de elasticitate a criteriilor şi de variaţie infinită a punctelor de vedere despre operă. Impresioniştii resping ideea de *obiectivitate* (v.) şi de doctrină (A. France) şi susţin că opera este o invenţie a criticului (Jules Lemaître). La noi, E. Lovinescu, el însuşi în tinereţe adept al şcolii franceze A. France — Jules Lemaître, în perioada maturităţii ajunge să fie un reformator al *I.*, punînd accentul tocmai pe ideea de obiectivitate şi de autoritate morală: „Impresionismul meu (atît cît poate fi ceva al cuiva) nu e nici relativism, nici diletantism, nici scepticism, ci[...] e un proces firesc al unor spirite de a prinde dintr-o dată şi cu lesniciune părţile fundamentale, trăsăturile temeinice ale lucrurilor, ale oamenilor; într-un cuvînt, ale firii, în ceea ce priveşte pe artişti, şi ale operelor de artă, în ceea ce priveşte pe critici, şi putinţa de a le reda apoi prin mijloace simple, elementare, dar energice. Atît şi nimic mai mult". *I.* ca metodă critică a pus în valoare capacitatea de percepţie estetică a criticului, precum şi pe aceea de expresie; el a scos critica de sub tutela apăsătoare a doctrinelor şi a apropiat-o de cîmpul artei. Toţi marii noştri critici, de la E. Lovinescu pînă la G. Călinescu, se revendică, într-o mai mare sau mai mică măsură, de la această direcţie fertilă, ce stă şi la baza criticii române actuale. **3.** Există însă şi o altă accepţie a *I.*, care se traduce prin impresia fugară, superficială, prin atitudinea frivolă şi lipsa de criterii şi de puncte de referinţă istorice. Un asemenea *I.* care absolutizează impresia, care ignoră scara de valori a timpului şi contextul istoric, minimalizînd celelalte domenii de activitate ale spiritului uman, se situează într-un punct utopic, menit sterilităţii. *Al.S.*

IMPROVIZAŢIE ≈ Termenul provine din fr. *improvisation*. **1.** Pe teren literar, este arta sau acţiunea de a produce ori executa spontan o poezie, un discurs, un calambur etc. În general, *I.* poate fi reală, în sensul producerii pe nepregătite a unei mici piese literare, sau, mai ales, aparentă, uneori chiar simulată, întrucît, de regulă, autorul îşi pregăteşte dinainte opera, meditează la ea şi numai chipul de a o înfăţişa poate lăsa impresia că improvizează. Chiar în literatura populară, unde procesul de creaţie şi transmitere implică o anume *I.* şi unde aproape niciodată un transmiţător nu reproduce aidoma o creaţie, ci o adaptează la împrejurările noi în care o arată, el nu poate depăşi anume limite. Încît, deşi în bocete, de pildă, în strigături şi

Scanned with OKEN Scanner

în snoave rolul *I.* e mai mare decît în alte specii (balade, proverbe, ghicitori etc.), aceasta nu poate depăşi anume margini fără a fi supusă efemerizării. Nu alta e situaţia în literatura cultă, unde *I.* (denumită uneori, impropriu, *impromptu*, prin preluarea cuvîntului francez, derivat din lat. *in promptu* „la repezeală, pe negîndite, la îndemînă") are o străveche istorie. Epigramele lui Marţial, unele episoade din piesele lui Plaut sînt *I.* De asemenea, în poezia trubadurilor, în *commedia dell'arte* (v. *Comedie*), într-o întinsă parte a micii poezii medievale franceze şi italiene, în mistere, în miracole, în Renaşterea italiană etc. ea a fost la mare preţ. În saloanele literare ale Franţei secolelor XVII şi XVIII se improviza ades, autori ca Saint-Evremond, Fontenelle, Saint-Aulaire (despre care se spune că ar fi intrat la Academie în urma unui madrigal improvizat), Molière (care a scris şi o comedie într-un act intitulată *Impromptu de Versailles* — Improvizaţia de la Versailles), Voltaire, Marivaux etc. devenind celebri şi prin atari producţii. O lungă carieră au făcut în acest climat comediile-proverb, în care, pornindu-se de la un *proverb* (v.), se încerca exemplificarea lui, obicei prelungit pînă în secolul XIX, secol în care Hugo şi Musset au excelat, la rîndu-le, prin *I.*, ultimul şi prin comedii-proverb. Ca personaj literar, tipul improvizatorului a fost surprins cu subtilitate de Edmond Rostand în piesa sa *Cyrano de Bergerac*. Pe aceeaşi linie, se cuvin menţionate lucrări ca *Improvizaţia de la Paris* de Giraudoux, *Şase personaje în căutarea unui autor* de Pirandello etc., în care procedeul literar al *I.* (evident simulată) este folosit cu vervă şi îndemînare. În literatura noastră, *I.* a fost cultivată de poeţii Văcăreşti, Iancu Văcărescu denumindu-şi chiar o poezie *Pe nepregătite (impromte)*, de C. Conachi, V. Alecsandri etc., iar dintre autorii mai recenţi, de Al. O. Teodoreanu, vestit în această privinţă, sau de M. Sadoveanu, care mînuieşte cu deosebită îndemînare procedeul în *Hanul Ancuţei*. **2.** În critica literară, termenul are şi un sens peiorativ, caracterizînd o scriere insuficient elaborată. *G.M.*

INDIVIDUALIZARE ≈ Termenul provine de la *a individualiza*, fr. *individualiser* (cf. lat. *individuum* „ceea ce e indivizibil, unitar, unic"). Spre deosebire de ştiinţă, care generalizează şi abstractizează realitatea în noţiuni, legi etc., arta individualizează şi concretizează realitatea — evenimente, oameni, idei —, exprimînd generalul prin particular (v. *Imagine*). Prin *I.* se înţelege procesul artistic de concretizare, diferenţiere, particularizare, unicizare, prin care un fapt, un personaj etc. capătă caracter viabil şi original, în stare să-l deosebească de oricare altul. *I.* accentuează anumite circumstanţe sau însuşirile distinctive care dau impresia de „caz" unic, autentic. De o *I.* cît mai pregnantă au fost preocupaţi îndeosebi scriitorii rea-

liști care, urmînd romanticilor, au intenționat o descriere cît mai exactă a realității și a oamenilor, păstrînd totuși un caracter de generalitate, de *tip* (v.). În păcatul „copierii" realității au căzut unii scriitori minori naturaliști. *M.D.*

INEFABIL ≈ Sensul general al termenului (provenit din fr. *ineffable*, lat. *ineffabilis* „care nu se poate spune sau pronunța cu claritate"), indicînd ceea ce nu se poate exprima sau manifesta prin cuvinte, a fost aplicat îndeosebi în unele speculații teologice (de ex. mistere *I.* ale credinței) și metafizice (de ex. în gnosticismul și neoplatonismul antic, fiind folosit îndeosebi sub formă substantivală și indicînd o entitate ireductibilă logic, cu neputință de conceptualizat). În poetică, a fost utilizat în două sensuri: **1.** Ceea ce nu poate fi exprimat sub o formă rațională sau conformă vreunui discurs logic. **2.** Ceea ce nu poate fi exprimat prin cuvînt. Primul sens apare în unele tratate de artă poetică manieristă din secolele XVI și XVII (Baltasar Gracián, Emanuele Tesauro etc.). Al doilea, mult mai răspîndit în epoca modernă, își face apariția în secolul XVIII (articole de poetică din *La Grande Encyclopédie* — Marea Enciclopedie), e frecvent în textele romanticilor (îndeosebi francezi), privind poezia (de ex. V. Hugo). Simboliștii folosesc de asemenea termenul, insistînd asupra valorilor muzicale ale poeziei (Mallarmé, Verlaine etc.). Teoreticianul „poeziei pure", Henri Bremond, vorbește despre *I.* ca despre o valoare proprie a cuvîntului, dincolo de valorile sale de expresie sau de comunicare. Poezia pură este, după el, inefabilă, fiind dincolo de idei, imagini sau sentimente, de care se slujește ca de medii intermediare. *I.*, după acest teoretician, constituie un sens al poeziei (sensul prim, cel exprimabil, nefiind propriu-zis poetic), sens neformulat, neformulabil. Abuzul care s-a făcut, în arta poetică din prima jumătate a secolului nostru de acest termen (combătut de Șerban Cioculescu), a dus la dezafectarea lui, la contestarea existenței unor valori *I.* ale poeziei. *N.B.*

INOVAȚIE (v. *TRADIȚIE*).

INSTRUMENTALISM ≈ Termenul provine din fr. *instrumentalisme* și desemnează o orientare extremistă în ansamblul de manifestări ale curentului *simbolist* (v.), urmărind asimilarea radicală a limbajului poetic expresiei muzicale. În 1886, poetul francez René Ghil își expune în volumul *Traité du verbe* (Tratat despre cuvînt) așa-zisa teorie a „instrumentației verbale", în care se atribuie tuturor literelor din alfabet, pe lîngă corespondențe cromatice (ceea ce, de altminteri, începuse să imagineze Rimbaud, limitîndu-se însă numai la vocale, în celebrul său sonet bazat pe „audiția colorată"), și corespondențe cu timbrul cîte unui instrument muzical. În literatura română, sub influența lui René Ghil, Alexandru Macedonski face

Scanned with OKEN Scanner

mare caz de *I.* într-un articol deosebit de semnificativ, *Poezia viitorului*, publicat în „Literatorul" (1892), după ce cu doi ani înainte, în paginile aceleiași reviste, dăduse niște mostre personale de poezie instrumentalistă. „Rolul de căpetenie în poezie modernă — ni se declară în cuprinsul articolului, care vine să ridice pentru prima oară în epocă problema simbolului la noi — îl are poezia simbolistă, complicată de instrumentalism. Instrumentalismul nu este iar decît tot un simbolism, cu deosebirea că sunetele joacă în simbolism rolul imaginilor. Este evident, pentru oamenii ce nu sînt lipsiți de cultură muzicală, că sunetele închise, precum *î*, *u*, *ă*, cît și sunetele grave, ca *a* și chiar *o*, sînt menite să deștepte senzațiuni, dintre care, cele întîi vor fi note triste și întunecate, iar cele de-al doilea, sonore dar solemne... Simbolismul unit cu instrumentalismul este ultimul cuvînt al geniului omenesc". *D.P.*

INTERLUDIU ≈ Termenul provine din fr. *interlude*, it. *interludio* (cf. lat. *inter* „între" și *ludus* „joc"). **1.** A fost folosit, probabil întîia oară în Anglia în secolul XV, sub forma *interlude*, pentru a denumi la început anumite divertismente dramatice cu caracter comic, reprezentate la ospețe, festivități, mai apoi independent de aceste ocazii, ca spectacole de sine stătătoare. Ca și în comedia antică, găsim în aceste piese personaje tipizate, actori *(interlocutori)* purtînd măști consacrate. Sfera tematică lărgindu-se, modalitățile dramatice utilizate devenind mai variate, se ajunge la o mare diversitate a speciilor de *I.* Cel dintîi *I.* recunoscut ca atare e *Fulgens and Lucrece* (Fulgens și Lucreția) din 1497. Între aproximativ 1500—1576, deci după dispariția dramei religioase medievale și pînă la apariția trupelor profesioniste, a teatrelor profane organizate, respectiv a dramaturgiei elisabetane, apar sub denumirea de *I. moralități* (v.) sau *mistere* (v.) tîrzii *(Mundus et Infans* — Lumea și copilul și *Nature* de Henry Medwall), *farse* (v.) ca de ex. cele ale lui John Heywood, *The Play of the Weather* — Jocul timpului, 1533, și *The Four PP* — Cei patru PP), imitații de comedii și chiar de tragedii latine (Nicholas Udall, *Ralph Roister Doister*; Thomas Preston, *Cambises*). **2.** În afara acestui sens restrîns, aparținînd unei epoci, termenul este aplicat azi în general oricărui divertisment dramatic (dar uneori și muzical, acrobatic ori de pantomimă), introdus între *actele* (v.) unei piese, urmărind recrearea spectatorilor, ca și a actorilor piesei principale, precum și o modificare de tonalitate emoțională (de ex. alternarea dramaticului cu comicul). Asemenea *I.* au apărut, sub diverse denumiri și diverse forme, din antichitate pînă în zilele noastre. Îndeobște comice, ele sînt de cele mai multe ori independente de piesa principală, în antractul căreia se reprezintă. Drama antică elină cunoștea un *I.* muzical *(stasimon)*, cea latină — un *I.* dramatic comic *(mimus, panto-*

Scanned with OKEN Scanner

mimus). În teatrul renascentist, *I.* apare sub forme derivînd din corul dramelor antice, din farsa medievală şi cîntecul popular. De aici diverse tipuri de *I.*, cunoscute în Spania sub numele de *entremeses* sau *sainetes*, în Italia de *intermezzi*, în Franţa de *entremets*, în Anglia de *interludes*. După 1630, *I.* denumeşte îndeosebi un divertisment muzical de antract, obişnuit în teatrul francez, preluat şi în alte ţări europene. *N.B.*

INTEROGAŢIE ≈ Provine din fr. *interrogation*, lat. *interrogatio* „întrebare". Figură de stil constînd într-o întrebare sau un şir de întrebări adresate unui auditoriu din partea căruia nu se aşteaptă niciodată un răspuns. Întrebările aparţin fie unui text poetic *(I. poetică)*, fie unui discurs (*I. retorică*), aşa cum se întîmplă în *Biblie*, în *Catilinarele* lui Cicero („Pînă cînd, în sfîrşit, vei abuza, Catilina, de răbdarea noastră?"), în versurile lui François Villon *(La Ballade des dames du temps jadis* — Balada doamnelor de altădată: „Ci spune-mi unde, în ce cuprins, / E Flora, rîmleanca frumoasă, Archipiada şi Tais, / Ce a fost şi vara ei duioasă? . . . Dar unde-s marile ninsori?" — trad. Dan Botta), în cele ale lui Eminescu (*Scrisorile* II şi III; *Despărţire*; *Revedere* etc.), în *Vlaicu Vodă* de Al. Davila, în versurile lui Geo Dumitrescu şi Adrian Păunescu etc. Sîntem de fapt în faţa unui procedeu străvechi, care a cunoscut o veritabilă înflorire în retorica antică, revenind în vremea clasicismului şi a romantismului, un procedeu prin care se urmăreşte menţinerea trează a atenţiei şi participarea mai intensă a cititorului sau a auditoriului la cele spuse. Uneori, întrebările curg în cascadă, pentru a sugera vehemenţa pasiunii: „Ce sînteţi voi? Aceste albastre întinderi de aer nesfîrşit / Ce sînt?, prin care voi ca frunzele plutiţi / Pe limpezile fluvii-n Paradis?" (Byron, *Cain*), ori elanul imprecativ al autorului, voinţa sa de a mobiliza la acţiune sau de a transmite un sentiment intens: („Spuneţi-mi, ce-i dreptatea . . .?" (Eminescu, *Împărat şi proletar*). *G.M.*

INTERTEXTUALITATE (v. *TEXT*).

INTIMISM ≈ Derivat de la *intim*, din fr. *intime*, lat. *intimus* „interior". **1.** Ca termen literar, *I.* s-a numit tendinţa unor artişti de a exprima în operele lor sentimente personale cu valoare limitată, mai ales erotice, ca de pildă în aşa-numita mică poezie din literatura franceză de la sfîrşitul secolului XVIII. În secolul XIX, poezie intimistă au scris Sully Prudhomme şi François Coppée. Un discipol al acestuia din urmă, la noi, a fost Radu D. Rosetti. **2.** De obicei, termenul e folosit pentru a caracteriza o operă sau un autor într-un sens minimalizator. Pentru o concepţie care vede în artă un fenomen subsumat marilor probleme ale societăţii, *I.* este un con-

Scanned with OKEN Scanner

cept negativ; poezia *I.*, arta *I.* sînt privite cu rezervă şi criticate pentru evadare din realitate (evazionism) şi renunţare la funcţia lor social-umană. Într-o vreme, în critica românească postbelică s-a abuzat de termenul *I.*, calificativul fiind aplicat cu sens depreciativ unor poeţi şi scriitori de valoare, mai ales pentru poezia lor erotică, interpretată ca fiind lipsită de generalitate umană. *M.V.*

INTRIGĂ ≈ Provine din fr. *intrigue* „uneltire, intrigă" (cf. lat. *intricare* „a încurca, a încîlci, a complica)" şi reprezintă totalitatea întîmplărilor determinante care se succed într-o anumită ordine (simplă, complicată, misterioasă, realistă, poetică, romantică etc.) într-o operă literară, cinematografică etc., punînd în evidenţă un *conflict* (v.), cu o anumită desfăşurare şi o rezolvare (v. *Deznodămînt*). Confundată uneori cu *acţiunea* (v.) operei, care însă înglobează toate evenimentele, sau cu *subiectul* (v.), *I.* propriu-zisă era simplă în teatrul antic şi în cel clasic, şi a căpătat o importanţă deosebită mai ales în drama romantică (sub influenţa teatrului spaniol îndeosebi — Lope de Vega, Calderon ş.a.), devenind element definitoriu în unele tipuri de roman sau de film, care au drept tehnică esenţială dezvăluirea treptată şi amînată (*suspense*, v.) a unui secret, mister etc. Unii teoreticieni consideră *I.*, alături de caracterizarea personajelor, de cadru, de atmosferă, unul dintre elementele constitutive ale romanului. Cu toate acestea, sub influenţa şcolilor moderne de artă, interesate nu atît de „eveniment", cît de „situarea existenţială a omului", ea a pierdut din importanţă, acţiunea fiind rezultatul caracterului personajelor, ca în comedia clasică de caracter, şi mai puţin al unor intervenţii sau determinări din afară, acumulate, ca în comedia de intrigă (ex. *D-ale carnavalului* de I. L. Caragiale) — situaţie sesizabilă în lipsa de *I.*, în sensul obişnuit, a pieselor lui Cehov, de ex., sau a romanului *Patul lui Procust* de Camil Petrescu, sau a filmelor lui Antonioni. *M.D.*

INVENŢIE ≈ Termenul provine din fr. *invention*, lat. lit. *inventio* **1.** Facultatea de a inventa, de a construi în domeniul imaginar, acţiunea de a crea ceva nou şi rezultatul acestei acţiuni. În planul creaţiei artistice, *I.* a devenit sinonimă cu *ficţiunea* (v.), *fantazia* (v.) şi *imaginaţia* (v.) Cînd un autor nu are *I.* înseamnă că el nu stăpîneşte puterea de a fantaza, de a crea lumi noi, de a se menţine în planul ficţiunii artistice. **2.** În retorica clasică, *I.* reprezintă partea compoziţiei care constă în a imagina subiectul sau partea *discursului* (v.) consacrată căutării argumentelor şi a ideilor. *Al.S.*

INVERSIUNE ≈ Termenul provine din fr. *inversion*, lat. lit. *inversio*. Procedeu retoric prin care se forţează topica normală a propoziţiei, pentru a pune în valoare şi a accentua un anumit cuvînt. *I.* este una dintre cele mai frecvente figuri de stil şi este folosită

Scanned with OKEN Scanner

aproape involuntar în vorbirea curentă ; în poezie, *I.* cea mai curentă este antepunerea atributului : „Ale turnurilor umbre...” (Gr. Alexandrescu, *Umbra lui Mircea. La Cozia*). *I.* pot fi folosite din necesităţi prozodice (ritm, rimă) : „Pîndind, să iasă, prin perdea, / O a văzut din cer pre ea” (Arghezi, *Mîhniri*). *M.An.*

INVOCAŢIE ≈ Termenul provine din fr. *invocation*, lat. *invocatio*. *I.* reprezintă cererea de sprijin şi ruga poetului, pentru ca o divinitate, de obicei *muza*, să-i dezvăluie lucruri necunoscute. Conform unor teorii antice (greceşti), poetul nu poate crea decît inspirat de către muză, adică de o divinitate cu funcţie specifică. Ulterior, *I.* devine o formulă retorică, de adresare către orice persoană inspiratoare : „O, vino iar ! Cuvinte dulci inspiră-mi / Privirea ta asupra mea se plece, / Sub raza ei mă lasă a petrece / Şi cînturi nouă smulge tu din liră-mi” (Eminescu, *Sunt ani la mijloc*). *I.* reprezintă o formulare frecventă îndeosebi în epopeea clasică sau clasicizantă, precum *Ierusalimul eliberat* de T. Taso, *Paradisul pierdut* de J. Milton, *Messiada* de F. G. Klopstock etc. Sensul hieratic sau magic dispare cînd avem de-a face cu poeme parodice, precum *Ţiganiada* de Ion Budai-Deleanu : „Muză ! ce lui Omir odinioară / Cîntaşi Vatrahomiomahia / Cîntă şi mie, fii bunişoară, / Toate cîte făcu ţigănia...”. *I.* folosită pentru interpelarea unui personaj imaginat sau absent se numeşte *I. retorică* : „Cum nu vii tu, Tepeş Doamne[...]” (Eminescu, *Scrisoarea III*). Forme diversificate ale *I.* au folosit mulţi poeţi moderni. *R.H.*

IOTACISM (v. *ALITERAŢIE*).

IRMOS ≈ Provine, prin sl. *irmosŭ*, din gr. *eirmos* „suită de imnuri sau de rugăciuni”. Termenul denumeşte în mod obişnuit primul vers sau verset al unei cîntări bisericeşti, prin care se indică, deopotrivă, cuprinsul şi melodia rîndurilor ce urmează, denumite *tropare*. În literatură, prin extinderea şi laicizarea uşor peiorativă a sensului (explicabilă prin canonizarea lui excesivă în domeniul religios, care a dat naştere unei reacţii contrare), cuvîntul a ajuns să însemne „cîntec de lume” (cum numeşte Perpessicius astfel de produse din culegerile şi prelucrările lui Eminescu) şi chiar mai mult, orice cîntec sau produs literar de o senzualitate excesivă. Mutaţia se cuvine pusă în legătură şi cu înlocuirea *I.* la anume praznice prin *axion* (cîntare bisericească de laudă a divinităţii), a cărui finalitate a fost uşor modificată de către învăţăceii în teologie şi de scriitorii ce au evocat sau s-au inspirat din respectivele medii (I. Creangă, D. Stănoiu etc.) şi care au mutat accentele, cîntînd *I.* şi „axioane” unor „divinităţi” mult mai la îndemînă. *G.M.*

IRONIE ≈ Termenul provine din fr. *ironie*, lat. *ironia*, împrumutat din gr. *eironeia*, denumind la început „simularea”, chiar

— cu sens negativ — „prefăcătoria, plăcerea de a mistifica". Cuvîntul poate fi întîlnit în *Dialogurile* lui Platon, ca şi la Aristofan (*Norii*, 443; *Păsările*, 12, 11) desemnînd întrebarea celui care simulează ignoranţa. Socrate, în dialogurile platonice, se comportă ca un *eiron*, un ins care se arată neştiutor, pune întrebări aparent naive, pentru a dovedi neştiinţa altora. În comedia elină, *eiron* era personajul slab, dar inteligent, care triumfa asupra încrezutului stupid. *I. socratică* este o metodă dialectică de înaintare pe calea cunoaşterii, prin demonstrarea inadecvării falselor cunoştinţe. La Aristotel, *eironeia* dobîndeşte un sens explicativ moral, semnificînd (în *Etica Nicomachică*) virtutea celui care-şi micşorează meritele. Pornind de la aceste sensuri ale cuvîntului, antichitatea clasică distinge cîteva varietăţi ale *I.* ca figură retorică, varietăţi preluate mai tîrziu de artele poetice ale Renaşterii. Astfel: *I.* propriu-zisă, prin care vorbitorul exprimă contrariul ideii în care crede de fapt, ambiguitate de care el e conştient, pe cînd interlocutorul sau victima sa iau drept valabil doar sensul exprimat. *Sarcasmul* e o *I.* accentuată, prin faptul că atît vorbitorul cît şi interlocutorul său înţeleg cele afirmate în ambele sensuri. Retorica clasică socotea, apoi, hiperbola litota, antifraza drept forme ale *I. I.* folosită de poeţii şi dramaturgii barocului (secolele XVI — XVII şi îndeosebi de unii prozatori satirici şi gînditori iluminişti din secolul XVIII, Swift, Addison, Voltaire etc.) determină sensurile moderne ale termenului. Ea vizează fie anihilarea unei afirmaţii care pretinde pe drept ori pe nedrept să fie recunoscută ca adevărată, fie ridiculizarea, sub aparenta seriozitate, a unor vicii ori slăbiciuni omeneşti, fie un elogiu fals, care slujeşte la evidenţierea non-valorii persoanei sau obiectului lăudat. După scopul urmărit şi după dozarea diversă cu umor sau indignare, pot fi distinse modalităţi ale *I.*, de la cea spirituală, expresie a scepticismului — la Voltaire, pînă la cea amară, satirică, adevărată mască pentru o *saeva indignatio* (indignare crudă) — la Swift. Romanticii (îndeosebi germanii: Fr. Schlegel, Tieck, Solger, Jean-Paul Richter, Heine) recurg la *I.* nu numai ca la un instrument retoric, ci şi ca la o unealtă filozofică, un mijloc de relevare a prezenţei paradoxale a spiritului în lume. Teoreticieni ai *I.* romantice (Fr. Schlegel, Solger, Kierkegaard), pornind, în parte, de la postulate ale filozofiei idealiste germane postkantiene (Fichte, Hegel), văd în *I.* o mărturisire surîzătoare sau sarcastică a debilităţii spiritului uman în faţa caracterului incomprehensibil al lumii şi al vieţii. Prin *I.*, romanticii se opun realităţii imediate, distanţîndu-se de ea, punîndu-i la îndoială atît existenţa cît şi valoarea. Dar tot prin ea atacă valorile ideale, absolute, relativizîndu-le: dublu mecanism

Scanned with OKEN Scanner

al *I.*, prin care eul ori spiritul creator, suveran după romantici, își arogă dreptul de a se ridica deasupra și de a anihila non-eul, lumea, creația sa ori chiar pe sine. În literatura romantică (Brentano, Heine, E.T.A. Hoffmann), *I.* e folosită ca o subversiune a sentimentelor, ca o armă împotriva iluziilor. Romanticul tinde de asemenea să depășească entuziasmul estetic imediat printr-o distanțare ironică. Această distanțare ca procedeu estetic va fi preluată mai tîrziu de unii literați din secolul XX, și îndeosebi de Th. Mann. Termenul are și o seamă de accepțiuni speciale: 1. Ca *I. obiectivă*, în expresii ca „*I. destinului*", referindu-se la o determinare a prăbușirii unei ființe (erou de roman, personaj al unei drame) în urma exageratei sale încrederi în reușita sa ori în răsplata care-l așteaptă; 2. O variantă a acesteia, în *I. dramatică*, sau tragică, situație obiectivă sau destin catastrofic al unui erou care e condamnat la pierzanie de forțe superioare, deși el însuși nu bănuiește nimic (Oedip); 3. *I.* subiectivă e tipul *I. socratice*, urmărind, prin micșorarea ori chiar anihilarea de sine, un scop pedagogic spre ruinarea altora; 4. *I. epică*, ce apare în unele narațiuni al căror autor se preface că nu știe încotro se îndreaptă acțiunea în propria sa ficțiune. *N.B.*

IROZI ≈ Termenul reprezintă preluarea numelui propriu Irod (intrat în română prin sl. *irodŭ*), rege al Iudeei și personaj biblic ilustru prin cruzime. Spectacol de teatru popular în care se dezvoltă motive religioase, într-o viziune autohtonă. I se mai zice și *vicleim* sau *viclei* (după numele orașului Bethleem, unde s-ar fi născut Isus Hristos) și *magii* (derivație de la epitetul cu care mai sînt denumiți cei „trei crai de la răsărit", care ar fi venit să se închine „fiului lui Dumnezeu": Baltazar, Gaspar și Melchior). Moses Gaster făcea o apropiere genetică, discutabilă, între *I.* de circulație românească și unele texte latine asemănătoare, provenind din Galia secolelor VI — XI, care au trecut apoi în Germania, de unde ar fi fost aduse în Transilvania de către sași. Dar, cînd la 1775 un grup de elevi din Blaj joacă *Irozii*, nemții, sașii și ungurii de acolo regretă că tinerii lor nu manifestă interes pentru asemenea fapte, semn că acestea n-aveau rădăcini în tradițiile lor. N. Cartojan pare a avea mai multă dreptate cînd afirmă că *vicleiul* ar fi o „desfășurare autohtonă a vechiului sîmbure de dramă religioasă pe care-l găsim în manuscripte". Acesta a fost completat cu fragmente de colinde (eventual și cu date din cărțile liturgice), fiind influențat și de spectacolele cu păpuși, ce-i urmau uneori. Se juca inițial la curțile domnești și la cele boierești de către „dascăli și dieci" și de „fiii de boieri" (Kogălniceanu), extinzîndu-se apoi și în restul societății. Poporul, analfabet în cea mai mare parte, era familiarizat, totodată, și cu unele aspecte ale istoriei creștinismului, de unde frecvența într-o

Scanned with OKEN Scanner

vreme a unor astfel de spectacole, despre care avem mărturii încă de la începutul secolului XVII. La baza lor se aflau texte în versuri sau în proză care circulau la început în copii manuscrise (cele mai vechi sînt din secolul XVIII), apoi în broşuri tipărite, prima de acest fel părînd a fi cea din 1848 a lui Anton Pann. În tonul operetei, asemenea spectacole, ce se jucau, cu diverse variaţii zonale, cam între Crăciun şi Bobotează, evocau naşterea lui Hristos, „tăierea pruncilor", înfruntarea dintre magi şi Irod, căinţa acestuia din urmă etc., satisfăcînd nevoia de teatru a maselor populare, care au preluat aceste texte, introducînd în ele diverse aspecte ale vieţii curente şi chiar personaje autohtone (precum *Ciobanul*) şi laicizîndu-le pe alocuri, prin adăugarea unor momente umoristice sau prin caricaturizarea unor situaţii solemne. De asemenea, colindele ce pătrunseseră în *I.* au fost înlocuite uneori cu cîntece profane şi romanţe, fapt ce atestă şi procesul de relativă deteriorare în care e angrenat acest spectacol. Unele personaje ale sale au trecut în teatrul de păpuşi (*Irod*, *Harapul* etc.), după cum în prima jumătate a acestui secol, sub presiunea ortodoxismului gîndirist, unii scriitori (Victor Ion Popa, între alţii) au încercat prelucrări şi adaptări ale unor asemenea spectacole. *G.M.*

ISTORIE LITERARĂ ≈ **1.** Sub numele de *istorie a literaturii* reprezintă dezvoltarea literaturii unui popor sau a mai multora, de la origini pînă în contemporaneitate, în raport cu evoluţia generală a civilizaţiei. Procesul e urmărit istoric şi critic, prin expunerea curentelor şi a direcţiilor literare, a mişcărilor de idei, a perioadelor în cadrul cărora sînt situate operele scriitorilor, în funcţie de valoarea lor literară. Judecata critică se întemeiază pe o perspectivă istorică şi comparativă, precum şi pe documente biobibliografice. Manualele şcolare sînt istorii prescurtate ale literaturii. **2.** Disciplină ce se ocupă cu studiul evoluţiei literaturii şi care însumează toate formele de cercetare ale acestei evoluţii (istoria literaturii, *monografii* (v.), sinteze, studii consacrate unor probleme speciale etc.). Termenul *I.l.* apare în secolul XVII, constituind multă vreme un capitol al istoriei propriu-zise. În romantism, el era încă nediferenţiat de acela de *critică literară* (v.). Studiile de erudiţie, mai cu seamă ale şcolii germane, au făcut ca *I.l.* să-şi capete o anume independenţă. Potrivit concepţiei pozitiviste, care domină pînă spre sfîrşitul secolului XIX, *I.l.* este o „ştiinţă" care-şi propune explicarea faptelor „literare" şi a cauzalităţii lor, ignorînd problema esenţială, a judecăţii de valoare estetică. Istoricul literar pozitivist, scientist, se ocupă exclusiv de documente, de acumularea datelor, de cercetarea *izvoarelor*, (v.), fără o perspectivă a generalului. Atitudinea opusă este a *impresionismului* (v.), care, lipsit de o axă teoretică şi ideologică, ajunge

la un subiectivism excesiv, străin de noţiunile de bază ale *I.l.* : procesul, seria, relaţia, comparaţia, momentul istoric. O mediere între cele două tendinţe încearcă G. Lanson, partizan al metodei istorice. Potrivit opiniei sale, istoricul literar trebuie să efectueze „un întreg studiu al faptelor generale, al genurilor, al curentelor de idei, al nivelelor de gust şi de sensibilitate în care se încadrează marii scriitori şi capodoperele". Dar autorul francez observă totodată că istoricul literar se interesează de individualităţi, de cazuri particulare, care, în sine, nu pot face obiectul ştiinţei. De aceea, el are de urmărit simultan două direcţii contrare: „evidenţiază individualitatea, o defineşte în aspectul ei unic, ireductibil, şi totodată integrează capodopera într-o serie, înfăţişează omul de geniu drept produsul unui anumit mediu şi drept reprezentantul unui anumit grup". Deci, necesitatea unei duble investigaţii, una care priveşte opera ca realitate estetică, individuală, şi alta ca realitate istorică. De aici şi cele două „gusturi" ale istoricului literar, „gustul personal", semnificînd contemporaneitatea, şi „gustul istoric", al epocii în care a creat scriitorul respectiv. Pentru G. Lanson, „o operă se cere în primul rînd cunoscută în cadrul epocii în care s-a născut, prin raportarea la autorul şi vremea lui". La noi, o definiţie complexă şi modernă a *I.l.* a dat G. Călinescu, în a cărui concepţie prevalează criteriul estetic. Pentru el, „*I.l.* este forma cea mai largă de critică", este o „istorie de valori şi ca atare cercetătorul trebuie să fie în stare întîi de toate să stabilească valori, adică să fie critic". G. Călinescu fundamentează ideea inseparabilităţii factorului istoric de cel estetic: „Critica şi istoria literară sînt două momente ale aceluiaşi proces. Nu poţi fi critic fără perspectivă istorică, nu poţi face istorie literară fără criteriu estetic, deci fără a fi critic". *I.l.* se împarte, după opinia lui, în *I.l.* propriu-zisă, istoria valorilor, şi *I.l.* auxiliară, a documentelor (cronologii, ediţii critice, izvoare etc.). Autorul *Principiilor de estetică* pune accentul pe originalitatea punctului de vedere introdus de istoricul literar, considerînd că obiectivitatea nu poate însemna decît plecarea de la fapte autentice. Pledînd pentru o interpretare personală, impresionistă, în sensul bun al cuvîntului, şi subiectivă în măsura în care toate judecăţile critice se înscriu în această categorie, şi, de asemenea, pentru disocierea esteticului de cultural, G. Călinescu nu ignoră aspectul istoric şi sociologic, pe care le ia nu o dată în considerare, dezvoltînd în fapt conceptul de „critică completă", susţinut de G. Ibrăileanu. Idei asemănătoare întîlnim şi la Tudor Vianu (mai cu seamă în privinţa interdependenţei dintre istoricul şi criticul literar), el înclinînd însă spre o specializare mai detaşată a istoricului. Autorul *Esteticii* distinge două tipuri de istorie a literaturii: *a) istoria internă*, adică „stabilirea unor filiaţii pur literare pentru a explica geneza

Scanned with OKEN Scanner

autorilor, a operelor şi a curentelor"; *b) istoria externă*, adică studiul documentelor, al factorilor extraliterari, mai ales sociali, care au intrat în geneza operei. Tudor Vianu propune o viziune sintetică, integratoare a *I.l.*, în plan naţional şi universal: „Aşază amănuntul în ansamblul lui, cuvîntul în text, pe autor în epoca sa, opera lui în totalitatea literaturii naţionale şi comparate, înţelege-o pe aceasta ca pe un rezultat al întregii activităţi spirituale a omenirii. Este principiul cel mai înalt în *I.l.*". O sinteză a discuţiilor privind conceptul de *I.l.* a realizat-o la noi, în ultima vreme, A. Marino, care subscrie, în mare, la punctul de vedere călinescian, adus la zi prin sugestiile teoreticienilor moderni, mai ales R. Wellek şi A. Warren. Astfel, autorul român vede posibilitatea teoretică a două tipuri de *I.l.*, distincte, cu obiect şi metodă proprie: 1. *o istorie a artei literare*, a procedeelor şi formelor specifice literare, a modului de expresie literar în totalitatea aspectelor sale, adică o istorie a stilurilor; 2. *o istorie a operelor*, care presupune o ierarhizare a valorilor literare ale trecutului. Dezvoltînd observaţia lui G. Lanson, A. Marino crede că pentru istoricul literar orice lectură este de trei ori „istorică": o dată, contemporană cu autorul (epoca), o dată cu istoricul-critic, şi altă dată, în perspectivă. Toate conceptele *I.l.* sînt în mod necesar istorice, ele supunîndu-se filozofiei şi ideologiei. *I.l.* românească actuală pune în valoare aproape toate ideile expuse mai înainte, preocupîndu-se de a stabili poziţia scriitorilor şi a operelor în cadrul unei tradiţii, de a explica mai adecvat evoluţia fenomenului literar în planul mai larg al istoriei culturii şi în genere al istoriei naţionale. Metodele de lucru sînt variate, de la cele clasice, lansoniene, cerînd o supunere riguroasă la obiect, pînă la metodele moderne, orientîndu-se spre o istorie mai curînd a artei decît a operelor literare, ori spre *sociologia literaturii*. Ca şi conceptul de critică, în ultimele decenii conceptul de *I.l.* s-a îmbogăţit, ceea ce determină o deosebită efervescenţă a studiilor, dar şi o sporire a nivelului lor ştiinţific. Principiile filozofiei marxist-leniniste au dat o nouă fundamentare caracterului social al artei şi specificităţii ei în cadrul celorlalte fenomene de suprastructură, au contribuit la realizarea unui examen istorico-literar mai complex, mai bine fixat în realitatea social-istorică, mai obiectiv. **3.** Sub numele de *istoriografie literară* se înţelege fie totalitatea lucrărilor consacrate istoriei unei literaturi, fie disciplina care se ocupă cu perfecţionarea metodelor de cercetare, cu mişcarea de idei din cadrul *I.l.*, cu studiile de strictă specialitate. Termenul se acoperă în parte cu cel de *I.l.*, de unde şi indecizia folosirii lui în limbajul curent. *Al.S.*

IZVOR ≈ Termen provenit din vsl. *izvorŭ*, preluat din geologie şi geografie pentru a denumi sursele unei opere literare, proporţia

în care e îndatorată aceasta unor fapte literare anterioare sau unor fenomene extra artistice ce au putut-o inspira, influența etc. Spre deosebire de model, pe care artistul îl poate avea uneori sub ochi, *I.* are mai curînd rolul de declanșare a inspirației, de imbold al creației artistice. Evident, aceste *I.* pot fi foarte diverse: istorice (cazul romanului *Un om între oameni* de Camil Petrescu), folclorice (*Luceafărul* lui M. Eminescu, inspirat de un basm popular; *Baltagul* lui M. Sadoveanu, al cărui *I.* e în balada populară *Miorița*, filozofice (*Scrisoarea I* a lui Eminescu), literare (cazul unor fabule de La Fontaine, Krîlov ori Gr. Alexandrescu, reluate după Esop; *Caracterele* lui La Bruyère, cu punctul de pornire în cele ale lui Teofrast) etc. O direcție dintre cele mai importante ale *comparatismului* (v.) se ocupă de depistarea *I.* și a ecourilor lor în diverse literaturi. Abuzul în a depista asemenea *I.* duce însă la ceea ce s-a numit peiorativ „sursologie", căci nu tot ce coincide presupune neapărat și o filiație. În istoria literară, sursele documentare ale unei opere sînt denumite *I.* (cazul nuvelei istorice *Alexandru Lăpușneanu* de C. Negruzzi, cu punctul de plecare în cronica lui Grigore Ureche), tot astfel și premisele unor curente, vorbindu-se, parțial inadecvat, de izvoarele romantismului, de pildă, în loc de originile acestuia. În fond, generalizînd, poate fi socotit ca *I.* orice punct de plecare al unei opere sau al unei mișcări literare. *G.M.*

JONGLER ≈ La origine, cuvîntul (de la fr. *jongleur*, lat. *joculator* „jucăuș, glumeț") se aplica oricărei persoane care producea un amuzament public: saltimbanci, clovni, dansatori etc. În limba actuală circulă cu sensul restrîns de acrobat la circ. Ca termen istorico-literar, *J.* denumește pe muzicanții, cîntăreții și comicii ambulanți din evul mediu. Aceștia se deosebesc de *menestreli* (v.), statorniciți pe lîngă un senior sau o comunitate. Ca ambulanți, *J.* aveau un rol de intermediari între autori — *truverii* (v.) și *trubadurii* (v.) — și public. *J.* cîntau opera altora și-și alcătuiau singuri repertorii pe care le prezentau la nunți, la petreceri, în pelerinaje. Ei erau colportorii literaturii medievale de la un castel la altul și dintr-un oraș în altul, de la curțile feudale pînă în piețe, printre oamenii simpli. Mulțimii ce frecventa sanctuarele cu relicve, în pelerinaje, *J.* le cîntau epopeile istorice — *chansons de geste*, luîndu-și materialul de inspirație din cronicile latine, viețile sfinților, povestirile clericilor, amestecînd, potrivit inspirației și memoriei, faptele istorice cu legendele.

Dar pentru a plăcea şi a captiva, *J.* trebuiau să cunoască şi să flateze gustul publicului însetat de noutate şi dornic de emoţie. Aşa se va ajunge la confecţionarea unor contrafaceri ale epopeii, decăzută în adevărate parodii, saturate de invenţie banală. Dacă la început erau anonimi, *J.* încep cu timpul să semneze aceste remanieri, prelucrări de efect ale poemelor eroice vechi. Scenele comice, bufe, groteşti au un succes cu atît mai mare cu cît publicul este mai popular. Arta *J.* se va exercita mai ales în mediul social burghez şi ţărănesc şi va decădea cu timpul. *A.M.*

JUNIMISM ≈ Mişcare de idei care se leagă de manifestările grupării literare „Junimea", fondată la Iaşi în 1863, din iniţiativa lui Titu Maiorescu, Iacob Negruzzi, Theodor Rosetti, Petre Carp şi Vasile Pogor. Spiritul „Junimii" începe prin a se face cunoscut într-un ciclu de conferinţe organizate public, apoi atît în şedinţele de lectură ale scriitorilor strînşi în jurul lui Titu Maiorescu, cît şi, mai ales, în revista „Convorbiri literare", care apare din 1867. Punctele de vedere prin care se afirma ca un moment capital al conştiinţei critice, în istoria culturii române din ultimele decenii ale secolului XIX, îşi găsesc o expresie plenară în opera de mentor a lui Titu Maiorescu. Este vorba în primul rînd de lupta deschisă, de pe poziţii evoluţioniste, împotriva *formelor fără fond*, adică împotriva aspectelor de impostură şi artificialitate ale unei pseudoculturi, rezultate din procesul de import grăbit al tiparelor civilizaţiei occidentale. În acest sens, avem a face, în subsidiar, atît cu o denunţare a aşa-zisei „beţii de cuvinte", din domeniul literaturii şi al oratoriei, cît şi cu aceea a unor excese, în materia problemelor de limbă, pentru care sînt traşi la răspundere mai ales adepţii curentului *latinist* (v.). În al doilea rînd, este vorba de susţinerea principiului de autonomie a artei, implicînd disocierea esteticului de etic, de social-politic sau de etnic, într-un cuvînt, de orice factori în măsură să ducă la o confuzie de planuri în judecarea valorică a creaţiei literare. Astfel, ne găsim în faţa tezei *artei pentru artă* (v.), care se confruntă în epocă cu teza *artei cu tendinţă* (v.) de la „Contemporanul" şi de la celelalte reviste socialiste, pînă la a genera polemica cu C. Dobrogeanu-Gherea. Dincolo de fundamentele ideologice ale „Convorbirilor literare", reflectate la fel de semnificativ în criticile lui Titu Maiorescu, în articolele politice ale lui Mihai Eminescu şi în comediile lui I. L. Caragiale, trebuie reţinute trăsăturile unei mentalităţi ajunse caracteristice cercului de participanţi la şedinţele „Junimii", trăsături surprinse şi definite de Tudor Vianu : spiritul filozofic (junimiştii sînt, de obicei, „oameni de idei generale", cu gustul „speculaţiei teoretice", avînd într-o asemenea măsură „cultul gîndirii abstracte" încît în cenaclul „Convorbirilor literare" se formează „conceptul unei poezii

filozofice"); spiritul oratoric, care înseamnă — prin atacul pornit „împotriva retoricei" şi „împotriva frazeologiei politice" — un reviriment „în sensul controlului cuvîntului" şi care tinde în plan critic la formula de expunere a „dizertaţiei filozofice" şi îşi constituie din stilul de conferenţiar al lui Titu Maiorescu un prototip exemplar; gustul clasic şi academic (în general, „oameni de formaţie universitară, stăpînind umanităţile vechi şi moderne", junimiştii sînt înclinaţi a judeca „după modele şi a crede în valoarea canoanelor în artă", de unde şi atitudinea lor refractară la inovaţie); ironia (componentă a criticismului junimist, „zeflemeaua" apare utilizată frecvent ca „unealtă polemică" în diversele luări de poziţie din paginile „Convorbirilor literare", după cum tot ea vine să aciduleze de obicei intervenţiile, pline de haz, ale interpelatorilor din şedinţele de lectură ale „Junimii"); spiritul critic disociativ („respectul adevărului" determină modul de gîndire al junimiştilor, care are să se caracterizeze, înainte de toate, în lupta de risipire a confuziilor curente din cultura epocii, prin luciditate critică, „disociind valorile, identificînd domeniile şi separîndu-le cu limpezime"). Între 1863 şi 1874, „Junimea" îşi desfăşoară activitatea la Iaşi, apoi, între 1874 şi 1885, ca urmare a mutării la Bucureşti a lui Titu Maiorescu şi a altor corifei, la Iaşi şi Bucureşti, în sfîrşit, din 1885, cînd pînă şi „Convorbirile literare" ajung să se transfere din Iaşi, odată cu persoana lui Iacob Negruzzi, secretarul de redacţie al revistei, îşi continuă activitatea numai la Bucureşti. Rolul istoric al *J.*, legat în exclusivitate de epoca în care Titu Maiorescu îşi exercită din plin magistratura critică, poate să fie considerat ca luînd sfîrşit cu perioada bucureşteană a „Convorbirilor literare", din ultimii ani ai secolului trecut, cînd conducerea revistei este preluată de noua generaţie a unor cadre universitare, de descendenţă maioresciană, fără prea mari contingenţe cu literatura. Sub auspiciile „Junimii", pe lîngă atîţia scriitori minori care umplu sumarele „Convorbirilor literare", de la Th. Şerbănescu, Matilda Cugler, D. Petrino, Samson Bodnărescu la N. D. Xenopol, I. Pop-Florantin sau N. Gane, bunăoară, se împlineşte destinul literar al unor autori de geniu ca Eminescu, Creangă şi Caragiale, cu care literatura română atinge vîrsta maturităţii ei artistice. Din punct de vedere politic, este de menţionat că *J.* reprezintă aripa cea mai puţin retrogradă a partidului conservator, de unde chiar tendinţa, la un moment dat, de a încerca o colaborare cu fracţiunea brătienistă, mai moderată, din partidul liberal. *D.P.*

JURNAL ≈ Termenul provine din fr. *journal* „ziar". **1.** Publicaţie cotidiană şi, prin extensie, şi periodică, urmărind să informeze publicul asupra a tot ceea ce se întîmplă în actualitatea imediată (politică, cultură, modă ş.a.m.d.). **2.** Caiet de însemnări intime,

Scanned with OKEN Scanner

în care cineva își ține zi de zi evidența existenței. Spre deosebire de alte forme de confesiune (autobiografie, memorii), în cazul de față nu se pleacă de la rememorarea în timp a unor incidente de viață, a unor stări afective sau gînduri avute cîndva, ci de la înregistrarea acestora în momentul producerii lor. *J.* sînt scrise, de obicei, fie din nevoia unei clarificări interioare, fie pentru „a purga" cine știe ce complex de inhibiții, fie ca încercare de sustragere din singurătate. Avem a face cu un document confesiv fără finalitate literară, inițial nedestinat publicității. Astfel se și înțelege de ce, cu puține excepții, un *J.* intim, atunci cînd se întîmplă să vadă lumina tiparului, ajunge să apară numai după moartea autorului său. Deși sîntem în măsură a-i găsi antecedente încă din timpuri mai depărtate, cu opere de seamă ca *Meditațiile* lui Marc Aureliu, *Confesiunile* sfîntului Augustin, *Jurnalul de călătorie* al lui Montaigne, *Jurnalul* lui Samuel Pepys ș.a.m.d., trebuie spus că îl vedem căpătînd proporțiile unei adevărate specii literare mai ales de la preromantism și romantism încoace, cînd egotismul autoanalitic își cîștigă primatul în literatură. De-a lungul secolului XIX sînt de semnalat, între altele, ca deosebit de semnificative, *J.* lui Benjamin Constant, Stendhal, Amiel, Tolstoi, Kierkegaard etc. O mențiune specială merită *Jurnalul* fraților Goncourt, pe care autorii înțeleg a-l publica încă din timpul vieții și care are un caracter de cronică de epocă, depășind în consemnarea impresionistă a adevărurilor momentane formula intimistă a genului. În secolul XX, *J.* intim ajunge să fie cultivat mai mult decît oricînd, datorită unui gust tot mai accentuat pentru *autenticitatea* (v.) documentului psihic, pentru comunicarea neliteraturizată a experiențelor subiective de cunoaștere. Sîntem la epoca în care viața în sine, pentru o seamă de scriitori, se relevă mai interesantă decît ficțiunea: Jules Renard, André Gide, Charles du Bos, Katherine Mansfield, Julien Green, Virginia Woolf, Kafka, Ernst Jünger și alții au o contribuție considerabilă, cu numeroasele lor pagini de *J.*, la îmbogățirea materiei genului. În procesul de evoluție a literaturii după 1920, se observă fenomenul de intruziune a formei de expresie a *J.* intim în roman: *Les faux monnayeurs* (Falsificatorii de bani) de Gide, avînd în cuprinsul său fragmente dintr-un *J.* ținut de unul din personaje; *Journal d'un curé de campagne* (Jurnalul unui preot de țară) de Georges Bernanos ș.a.m.d. În literatura română, *J.* intim își găsește primul exponent în Titu Maiorescu, cu ale sale *Însemnări zilnice*. Între cele două războaie mondiale, Camil Petrescu, Mircea Eliade și Mihail Sebastian, autori ai unei proze de natură confesivă, bazate în exclusivitate pe autenticitatea trăirilor personale, își țin fiecare un *J.* al existenței cotidiene, după cum, mai recent, Eugen Barbu a publicat un *Jurnal* al devenirii sale. *D.P.*

Scanned with OKEN Scanner

LACONIC ≈ Termenul provine din fr. *laconique*, lat. *laconicus*, de la numele provinciei greceşti Laconia, cu capitala Sparta, şi este sinonim cu „concizie". Spartanii erau vestiţi prin replicile lor scurte şi tăioase. Astfel, la ameninţările duşmanilor care afirmau că, dacă vor cuceri oraşul, îl vor distruge în întregime, spartanii au răspuns printr-un singur cuvînt: „Dacă". În antichitate au circulat numeroase culegeri de „vorbe" lacedemoniene, dintre care cea mai cunoscută este cea alcătuită de Plutarh, *Apophtegmata Lakonica* (Apoftegmele laconice). În critică, stilul *L.* se defineşte drept modul scurt, vivace şi sentenţios de a exprima o idee. El este caracteristic pentru *aforism* (v.), *apoftegmă* (v.), *epigramă* (v.). Uneori laconism are înţelesul de *aticism* (v.), ca formă stilistică opusă *asianismului* (v.). *Gh.C.*

LAI [pronunţat *le*] ≈ Termenul (la noi, prin fr. *lai*) derivă etimologic dintr-un cuvînt celtic necunoscut, dar corespunzător irlandezului *laid* „cîntare", precum şi cuvintelor *llais* din limba kymrică şi *laoith* din gaelică, avînd sensul de „sunet, melodie". Originea celtică îndepărtată e certă, deşi nu e probată prin texte. Cele mai vechi *L.* pe care le avem aparţin secolului XII. Ele sînt fie narative, fie lirice, deosebirea între ele fiind de formă şi substanţă. Un *L. narativ* e constituit prin abrevierea unui roman celtic sau a unei legende bretone (în general din ciclul Regelui Arthur sau al Cavalerilor Mesei rotunde). Versurile sînt octosilabice. Acest *L.* era întovărăşit de o melodie ce se executa la harfă sau la o ţiteră specială cu cinci corzi. *Jonglerii* (v.) din Anglia au cîntat pentru întîia oară pe continent asemenea *L.* În Franţa, Marie de France, poetă care scrie între 1160—1170, modifică fondul sensibil al *L.* narativ, introducînd în el expresia aspiraţiilor amoroase, a unei pasiuni cavalereşti. Astfel se produce o liricizare a speciei; în acelaşi timp, *L. liric* prezintă caractere prozodice particulare: metrica e variabilă în cuprinsul aceluiaşi *L.* Se folosesc două rime, dintre care una e dominantă. În secolul XIII apare o culegere de asemenea *L.* lirice. În secolul următor, cultivă specia Guillaume de Machaut (1300—1377). În secolul XIII, *L.* liric nu mai e o cîntare avînd ca unică temă confesiunea amoroasă, ci e destinat tot mai frecvent exprimării unor sentimente pioase. În epoca marilor „rhétoriqueurs", din a doua jumătate a secolului XV şi primul pătrar al celui de-al XVI-lea, se conturează prozodia *L.* şi a subspeciilor sale. Caracterizările diferă în ce priveşte numărul, varietatea şi paralelismul cupletelor, dar (cu excepţia *marelui L.* — *le grand L.*) cele mai multe *L.* urmează regula celor două rime. *N.B.*

Scanned with OKEN Scanner

LAITMOTIV ≈ Ţinînd de domeniul muzicii, unde indică elementul tematic conducător sau caracteristic, care revine cu o anumită frecvenţă, legat de o idee sau de un sentiment, de o situaţie sau de un personaj în cuprinsul unei partituri, termenul este pus pentru prima oară în circulaţie de muzicologul german Hans von Wolzogen sub forma *Leitmotiv*, cu prilejul unor comentarii asupra operelor wagneriene. Trecut în limbajul exegeţilor literari, va denumi modalităţi compoziţionale echivalente în planul romanului ori al poeziei. Un exemplu semnificativ de *L.* în creaţia literară îl oferă, între altele, sonata lui Vinteuil din primele volume ale ciclului *În căutarea timpului pierdut* de Proust. Pentru literatura română, poezia obsesivă a lui Bacovia reprezintă un caz limită, mai concludent ca oricare altul, de structurare lirică pe circuitul închis al cîtorva *L. D.P.*

LAMBDACISM (v. *ALITERAŢIE*).

LATINIST (curentul) ≈ Mişcare culturală, preponderent lingvistică (formată în descendenţa *Şcolii ardelene*, v.) ai cărei reprezentanţi (August Treboniu Laurian, Timotei Cipariu, Aron Pumnul şi alţii), animaţi de dorinţa patriotică de a demonstra multilateral latinitatea funciară a poporului nostru şi mai cu seamă a limbii sale, au ajuns la exagerări, situaţii şi uneori invenţii ridicole, caricaturizînd ideile înaintaşilor (Samuil Micu, Gheorghe Şincai, Petru Maior, I. Budai-Deleanu etc.). Înverşunîndu-se în a înlătura din limba română aproape toţi termenii nelatini, stăruind în aplicarea principiilor ortografiei etimologizante şi încercînd a introduce cuvinte exclusiv latine în limbă, ei riscau a ajunge la o limbă şi la o scriere artificiale, înţelese cel mult de către cunoscătorii latinei. Un exemplu îl constituie *Dicţionarul limbii române* alcătuit de A. T. Laurian şi I. C. Massim, cu colaborarea parţială a mai moderaţiilor G. Bariţ şi I. Hodoş. Reacţia împotriva acestei „babilonii de cuvinte stropşite şi smulse din latineşte" a venit mai ales din partea scriitorilor şi a criticilor, precum Alecu Russo, Vasile Alecsandri (care-i satirizează pe latinişti şi teoriile lor în comedii), Al. Odobescu, B. P. Hasdeu, I. L. Caragiale (*Un pedagog de şcoală nouă* etc.) şi alţii, un rol de prim ordin avînd în această direcţie Titu Maiorescu, autor al unor riposte pe cît de hotărîte, pe atît de întemeiate ştiinţific. În cadrul Academiei, prin articolele şi studiile publicate în „Convorbiri literare", prin exemplul de limbă şi ortografie dat de revista pe care o conducea, Maiorescu a contribuit substanţial la înlăturarea acestei limbi fanteziste, care ar fi dus la apariţia unei culturi inaccesibile poporului. Acţiunea latiniştilor nu viza ortoepia; ei au contribuit la cercetarea legilor de bază ale evoluţiei fonetice a limbii. De asemenea, pasiunea lor pentru identificarea unor termeni latini în vechile texte

Scanned with OKEN Scanner

românești a stimulat interesul pentru cultura și literatura noastră medievală, iar o seamă dintre cuvintele introduse forțat în faimosul lor *Dicționar*... au devenit neologismele de mai tîrziu. Însă atari merite și altele (Timotei Cipariu a pus bazele editării vechilor texte și ale gramaticii istorice a limbii noastre, Aron Pumnul a dat întîia istorie a literaturii române în texte, A. T. Laurian a publicat o gramatică și, împreună cu N. Bălcescu, a condus publicația „Magazin istoric pentru Dacia", A. M. Marienescu și I. G. Sbiera au publicat importante culegeri de folclor etc.) nu pot înlătura partea importantă de eroare și influența negativă a activității lor în epocă — și mai tîrziu — asupra unor scriitori minori și a unor publicații din Transilvania. *G.M.*

LAUDE ≈ Termenul provine din lat. *laus* „laudă". Specie panegirică a poeziei medievale, avînd ca subiect principal elogiul. Denumirile obișnuite ale acestei specii în evul mediu erau: *laus*, *laudes*, *praeconia*, *panegyricus*. Încă din *elenism* (v.) se remarcă însă prezența unor elemente ale stilului panegiric atît pe planul retoricii cît și pe acela al poeticii. Poezia antichității (alexandrinismul, latinitatea din sec. I. e. n.) utilizează anumite forme retorice dezvoltate mai ales de neosofiști. Quintilian indică drept principală temă a cuvîntării fastuoase „lauda zeilor și a omului" (*Institutio oratoria* — Arta oratorică, III, 7, 6). În timpul Imperiului roman, lauda suveranului *(basilikos logos)* constituia o specie retorică particulară, practicată de noii sofiști. În manualele retorilor tîrzii (de ex. Hermogene din Tarsos, în a doua jumătate a secolului II e.n.) se consacră paragrafe *L.* ca tehnică panegirică. Retorica panegirică a influențat, în mod vădit, poezia. Hermogene din Tarsos definește chiar poezia drept „cel mai panegiric dintre toate modurile de explicare". *L.* ca element retorico-poetic, dar și ca modalitate stilistică determinînd specia panegirică, apare sub următoarele forme în poezia medievală: *L.* ale divinității (de ex. Dracontius, *De laudibus dei* — Despre laudele lui Dumnezeu); *L.* ale unor țări, orașe (*Laus Spaniae* — Lauda Spaniei, în cronica lui Isidor de Sevilla; numeroase *Laudes Italiae*, *Laudes Romae*); *L.* ale strămoșilor, dar și ale contemporanilor, *topos*-ul acesta din urmă apare în versurile latine despre Cid, compuse în jurul lui 1100); *L.* ale eroilor, ale sfinților, ale ecleziaștilor, ale suveranilor (de ex. *Friderici gesta metrice* — Faptele lui Frideric, sau *L.* funebră a lui Heribert de Colonia); *L.* virtuților, ale artelor, dar și ale anotimpurilor, ca și ale animalelor, plantelor (de ex. *Laudes creaturarum* — Laudele creaturilor, de sf. Francisc din Assisi). O tehnică stilistică specială *(formula laudis)* era proprie diverselor *L.* *N.B.*

LĂUTĂRESC ≈ Epitet derivat de la *lăutar*, prin care se desemnează o parte a cîntecului popular, frecventă în reperto-

riul lăutarilor. Tarafurile acestora au avut în secolele trecute un rol însemnat în vehicularea unor cîntece şi balade populare, în conservarea, dar, uneori, şi în contaminarea lor cu adaosuri alterante. Mai ales senzualitatea orientală şi senzaţionalul epic, dar şi părţi „căzute" din unele romanţe neogreceşti şi chiar occidentale, au pătruns pe această cale, recolorînd şi cîteodată reconfigurînd părţi din cîntecul popular, îndeosebi din cel cu circulaţie în oraşe, în mahalalele sau în satele învecinate acestora. Încît, pe de o parte, lăutarii (în primul rînd soliştii talentaţi, precum celebrul Barbu Lăutaru) au stimulat circulaţia motivelor şi a pieselor folclorice, contribuind la diversificarea repertoriului, dar, pe de altă parte, au grăbit procesul de degradare a unor cîntece şi balade populare, cu precădere în ariile amintite. Tot lăutarii au fost însă şi primii colportori de literatură cultă la noi, dovadă, între altele, circulaţia pe această filieră a unor poezii ale lui Conachi, ale Văcăreştilor, şi ale altora, pe care le regăsim în culegerile lui Anton Pann. De aceea, calificativul se cuvine folosit cu oarecare circumspecţie, cu atenţia cuvenită de la caz la caz pentru nuanţa sa peiorativă, întrucît istoriceşte nu tot ce ţine de sfera lăutărească e de incriminat. Cît priveşte pătrunderea unor motive din repertoriul lăutăresc în literatura cultă, e de făcut menţiunea că poezia primilor Văcăreşti, a lui C. Conachi, anume postume eminesciene, versuri ale lui T. Arghezi şi Ion Barbu, ale altor poeţi ai literaturii noastre se resimt de pe urma unui asemenea contact. *G.M.*

LECTURĂ ≈ Termenul provine din fr. *lecture*, lat. *lectura*. Într-un sens curent desemnează actul de a citi. În fenomenologia culturii descrie modalitatea de a citi fie un text, interpretîndu-l, fie un fapt real, dîndu-i un sens dincolo de semnificaţia aparentă. *L.* poate desemna şi formularea unei noi teorii, ce decurge dintr-o *L.* în urma căreia interpretării anterioare a unui text i se opune o altă viziune. În opoziţie cu critica secolului XIX, bazată în exclusivitate pe teoria „autorului" şi în opoziţie, de asemenea, cu impresionsimul, critica semiotică şi sociologia literară contemporană — fiind preocupate să definească mai precis noţiunea de text şi categoria complementară scriitorului, anume cititorul, element principal în procesul comunicării artistice — utilizează *L.* ca un termen tehnic. Se formulează astfel o teorie a *L.*, pe baza ştiinţelor adiacente literaturii : lingvistica, sociologia, teoria informaţiei, psihanaliza, semiologia. Diversitatea actului de *L.*, observată încă de Mallarmé şi Baudelaire, nu se reduce numai la caracterul lui istoric, la elaborarea unei interpretări critice diferite în diferite epoci. Faptul că aceeaşi operă poate inspira *L.* diferite atestă pluralitatea de sensuri închise într-o operă

Scanned with OKEN Scanner

şi caracterul *deschis* al acesteia (Umberto Eco, *Opera aperta* — Opera deschisă). Se schimbă însăşi definiţia operei. Pluralitatea de sensuri a acesteia nu se datoreşte cititorilor mai slabi sau mai iscuşiţi, ci structurii ei interne, libertăţii sale simbolice. *L.* devine acum un sistem specific de abordare a textului, un sistem de interpretare orientat pe mai multe nivele conţinute în operă. Regulile *L.* sînt mai ales lingvistice, deoarece lingvistica nu tinde să reducă ambiguitatea limbajului în general şi a limbajului poetic în special, ci încearcă să le înţeleagă, analizîndu-le în termeni de cod. Roman Jakobson insista asupra ambiguităţii constitutive a mesajului poetic, arătînd că limbajul simbolic specific operei literare este prin structură un limbaj cu sensuri multiple. Pornind de la această predispoziţie spre deschidere în interpretarea operei, Roland Barthes propunea în *Critique et vérité* (Critică şi adevăr) trei stadii de abordare a discursului literar : *ştiinţa literaturii*, care va descrie logica potrivit căreia sensurile se înlănţuie într-o operă, în aşa fel încît ele să fie acceptate de logica simbolică a oamenilor, asemănătoare cu logica lingvistică ; *critica*, ocupînd un loc intermediar; *lectura*, luminînd latura informativă şi nu semnificaţia operei. *L.* este singura care iubeşte opera şi refuză s-o dubleze cu un alt cuvînt, cu un comentariu. În cartea sa *S/Z*, R. Barthes reia teoria *L.*, explicînd-o nu numai la nivelul unui singur cititor, ci la acela al tuturor cititorilor posibili. Aplicîndu-se criticii textuale, care desfiinţează ideea de proprietate a autorului asupra textului, R. Barthes analizează, de pildă, un fragment din Balzac, urmărind să pună în evidenţă în final un fel de „reţea", un fel de plasă semantică a textului balzacian, în care şi-ar găsi locul toate *L. A.M.*

LEGENDĂ ≈ Provine din fr. *légende*, lat. *legenda* „ceea ce trebuie citit, naraţiune". **1.** Specie a literaturii populare, mai ales în proză, dar şi în versuri, de obicei redusă ca dimensiune, care, utilizînd evenimente miraculoase sau fantastice, tinde să dea o explicaţie genetică şi în general cauzală unor fenomene, întîmplări, caracteristici ale plantelor, animalelor, omului etc. Din acest punct de vedere *L.* se împart în *mitologice* (cele denumite de vechii folclorişti „religioase" intrînd tot aici) şi *istorice*. Primele atribuie originea, existenţa şi caracteristicele fenomenelor avute în vedere (geneza cosmosului, a astrelor, a pămîntului, a florei, a faunei etc.) unor făpturi imaginare, supranaturale (amintind uneori de cele din basme : muma pădurii, piticii, zînele etc.). *L.* mitologice

Scanned with OKEN Scanner

sau *etiologice* (cauzale) au fost denumite de B. P. Hasdeu *deceuri*, pentru că răspund mereu unui *de ce* (de ce nu se întîlneşte soarele cu luna, de pildă). *L.* istorice apelează fantezist, pentru acelaşi fel de explicaţii, la evenimentele şi personaje reale (*L.* legate de luptele lui Ştefan cel Mare cu turcii, de domnia lui Cuza-Vodă etc.). O parte din *L.* consemnate de I. Neculce în *O samă de cuvinte* sînt *L.* istorice. **2.** Specie a literaturii populare în care se povestec faptele sfinţilor, ale eroilor mitici sau mitizaţi. *Saga* (v.), *Chansons de geste* (v. *Cîntec*), literatura *hagiografică* (v.) consemnează astfel de *L.* Apropiată de snoavă, de poveştile cu animale, de basme şi uneori de baladele voiniceşti, *L.* se deosebeşte funcţional de toate acestea prin tendinţa ei explicativă şi prin *fantasticul* (v.) subordonat acesteia. *L.* istorice, mai ales, au pătruns de timpuriu în literatura cultă (*Iliada*, *Odiseea* etc.), fiind consemnate ca atare (cazul celor *O samă de cuvinte* de la începutul cronicii lui Ioan Neculce) sau prelucrate (cum au procedat V. Aleacsandri, D. Bolintineanu sau V. Voiculescu, între alţii). Studierea lor duce la cunoaşterea gîndirii şi a istoriei populare, a mitologiei şi a credinţelor, a artei narative a poporului. *G.M.*

LEONIN ≈ Termen provenit din fr. *léonin*, lat. *leoninus* „[tare]ca leul" ; **1.** Rimă foarte bogată, omofonia extinzîndu-se la două, trei silabe, deci dincolo de ultima silabă (de ex. *tindă*, rimînd cu *întindă* şi *pretindă*. **2.** Vers numit astfel şi de la numele canonicului parizian Leon de Saint-Victor (sec. XII), care a răspîndit versuri latine de acest tip. În metrica latină, *L* era versul ale cărui *hemistihuri* (v.) rimau între ele. De ex. : „Bella per Emathios plus quam civila campos" (Cînt războaiele mai mult decît civile purtate prin cîmpurile Ematiene) (Lucan, *Pharsalia*). George Murnu foloseşte asemenea versuri : „Chemat din *stol* să fiu un delfic *sol*". *R.H.*

LETTRISM ≈ Termenul provine din fr. *lettrisme* (de la fr. *lettre* „literă"). Mişcare literară lansată în 1945, la Paris, de Isidore Isou (Isidore Goldstein, n. 1925, Botoşani), care proclamă necesitatea creării unei noi forme de comunicare poetică, prin fărîmiţarea cuvintelor în silabe şi litere. Ivită din aceeaşi exasperare în faţa incapacităţii poeziei tradiţionale de a traduce psihologia omului modern, din aceeaşi neîncredere în virtuţile limbajului şi ale cuvîntului poetic ca şi curentele de *anvangardă* (v.) din perioada de după primul război mondial, *L.* reface, după al doilea război, experienţa destructivă şi veleităţile novatoare ale *dadaismului* (v.), *futurismului* (v.) şi *con-*

Scanned with OKEN Scanner

structivismului (v.). Poemele alcătuite de Isidore Isou, Maurice Lemaître, François Dufrêne şi alţii din onomatopei sau sunete fără semnificaţie, ţin de domeniul armoniei imitative şi al interjecţiilor. Iată un fragment dintr-un poem al lui Fr. Dufrêne, *Danse de lutins* (*accelerando, crescendo*): „Dolce, dolce / Yaase folce / Dolce, dolce / / Yoli deline / Yulce, Yulce / Yonduli dulce / Youlce, yulce / Kziel odaline". Noutatea acestei poezii nu este absolută, Isou „a transformat într-o doctrină ceea ce nu era decît un procedeu", aşa cum a demonstrat Jean Rousselot (*Les nouveaux poètes français. Panorama critique* — Noii poeţi francezi. Panorama critică). Isou defineşte teoretic mişcarea într-un *Bilanţ lettrist*, 1947, apărut în revista „Fontaine", octombrie 1947 : „Letria (sinonim cu „lettrismul", ortografiat şi *letrism* — *n.n.*) este arta care acceptă materia literelor, reduse şi devenite pur şi simplu ele însele (adăugîndu-se sau înlocuind total elementele poetice şi muzicale) şi care le depăşeşte, pentru a modela din blocul lor opere coerente[...]". Ideea centrală a denumirii *(la Lettrie, le lettrisme)* este că „nu există nimic în Spirit care să nu fie sau să nu poată deveni Literă". Isou mai proclamă imposibilitatea de a „anula diferenţa Literă-Spirit, cel puţin în creaţie, unde nimic nu se oferă ca posibil, anterior a ceea ce e perceput". În acelaşi sens a fost explicat curentul de către Maurice Lemaître : *Ce este lettrismul?* (1953), *Bilanţ lettrist* (1955). Fără mare succes de public, deloc acceptat sau comentat cu rezerve de critică, *L.* anulează fără reţineri toate achiziţiile spirituale realizate cu ajutorul limbajului sau în limbaj. Pentru a-l putea gusta ar trebui, cum spunea J. Rousselot, ca „omenirea să se reîntoarcă la acea epocă pur mitică, în care semnul, gestul şi sunetul aveau exact acelaşi profil grafic şi sonor". S-a observat că, sub numele de *L.*, ne este propusă „renunţarea orgolioasă la creaţie şi la abstracţiune", care renunţare a încetat să se mai bucure de atenţia, fie şi a unui public restrîns, de îndată ce promotorii ei au încetat de a face scandal pentru a fi luaţi în seamă. Demolarea letristă a formelor constituite de expresie n-a rămas fără ecou în alte domenii : pe temeiul ei a fost lansată „hypergraphia", care încearcă o revoluţie similară în domeniul artelor plastice, reduse la un stoc de pete şi semne. Pe urmele *L.* se înscriu azi „verbophonia", promovată de Arthur Petronio, mişcarea „cinquième saison" (al cincilea anotimp), a lui Henri Chopin, ca şi poezia „spaţialistă" a lui Pierre Garnier. *R.S.*

LICENŢĂ ≈ Termenul provine din fr. *licence*, lat. *licentia* „permisiune de a face ceva" (cf. *licet* „este permis"). **1.** În retorică, formula prin care vorbitorul anunţă, în faţa unui public înclinat să-l dezaprobe, că va aduce dovezi decisive în sprijinul tezelor sale : „Vă miraţi, cetăţeni, că părerile noastre sînt respinse de toţi?

Scanned with OKEN Scanner

[...] recunoaşteţi-vă greşeala, încetaţi de a vă mai mira" *(Retorica către Herennius)*. **2.** În poetică, abaterea scriitorilor de la felurite reguli (literare, gramaticale, topice etc.), pentru a spori expresivitatea stilistică sau din anumite cerinţe prozodice. Aristotel şi Horaţiu, şi, mai tîrziu, Boileau şi Lessing, au recunoscut poetului libertatea de a forţa regulile, de a improviza altele, de a încălca normele, totul cu scopul de a potenţa valoarea artistică a textului, de a-i spori forţa expresivă. Evident, ei şi alţi teoreticieni cereau ca *L.p.* să nu denatureze sensul contextului în care se produce. Aşa se explică prezenţa *L.p.* în literatura clasică elină şi latină, în clasicism, la Molière, Racine, Boileau etc. Foarte frecvente sînt *L.p.* în poezia populară. Însă adevărata lor proliferare se produce în etapa modernă şi contemporană a literaturii, cînd semnificaţia *L.p.* aproape că se pierde, deoarece, începînd cu romantismul, scriitorii refuză însăşi ideea de normă. Gramatica, semantica, logica nu mai pot impune canoane obligatorii expresiei literare, în mod paradoxal *L.* însăşi devenind un fel de normă. Cînd scrie, de ex., „Făclie de veghe pe *umezi morminte*" *(Mortua est)*, Eminescu foloseşte o L. gramaticală. *G.M.*

LIED ≈ Termen de origine germană (*Lied* „cîntec"), care denumeşte fie un poem cu destinaţia de a fi cîntat, fie melodia scrisă pe textul acestui poem, fie, uneori, numai textul poetic. **1.** Pentru germani, *L.* este o compoziţie destul de bine definită, alcătuită din două-trei strofe şi însoţită adesea de un refren. Ei disting *L.* popular (*Volkslied*) de *L.* artistic (*Kunstlied*). Primul, care s-a dezvoltat mai cu seamă în secolele XIV — XVII şi ai cărui autori au devenit îndeobşte anonimi, s-a transmis pe cale orală. Originea sa se găseşte în *cîntecul* (v.) de dragoste al *Minnesänger*-ilor din secolele XII — XIII, numit *Minnesang*, care s-a constituit pe baza liricii populare, a poeziei în limba latină a vaganţilor sau goliarzilor şi, deopotrivă, sub influenţa puternică a poeziei trubadurilor provensali. *Minnesang*-ul, întruchipînd unul din aspectele cele mai semnificative ale culturii curteneşti, îmbina poezia cu muzica, *Minnesänger*-ul fiind poet, compozitor şi interpret. Cu timpul, muzica dispare. Alături de cîntecele de iubire *(Minnelied)*, ele reprezentînd dealtfel nota dominantă, *Minnesang*-ul abordează şi alte teme, care au dat naştere cîntecului religios *(Kreuzlied, Marienlied)*, cîntecului de zori *(Tagelied)*, cîntecului de jale *(Klagelied)*. *Minnesang*-ul avea trei forme: *L.*, *Spruch*-ul şi *Leich*-ul. *L.* era forma cea mai frecventă, el dînd expresie liricii sentimentale, şi consta dintr-una sau mai multe strofe cu structura metrică şi muzicală identică. *L.* domină poezia evului mediu şi a Renaşterii. Va fi redescoperit în perioada *Sturm und Drang* de către Herder (care-i apreciază prospeţimea de senti-

Scanned with OKEN Scanner

ment, publicînd culegerea *Volkslieder* — Cîntece populare, 1778—1779, cunoscută mai ales sub titlul ediţiei a doua, din 1807, *Stimmen der Völker in Liedern* — Vocile popoarelor în cîntece) şi, ceva mai tîrziu, de către romantici. Cultivat de Goethe, Bürger, Körner, Uhland, *L.* ajunge la adevărata lui strălucire prin Heine, care-şi intitulează un volum de poezii *Buch der Lieder* (Cartea cîntecelor), 1827. Este epoca în care se dezvoltă *L.* ca melodie vocală de salon, acompaniată de un instrument (clavecin, pian), pe care l-au impus în secolul trecut mari compozitori ca Beethoven, R. Schumann, Fr. Schubert, Hugo Wolf. 2. Pentru francezi, *L.* cuprinde în sfera lui aproape toată poezia, afară de marile compoziţii epice şi lirice, pentru că el se regăseşte în *cîntec* (v.) şi în *baladă* (v.), în *fabulă* (v.) şi în *epigramă* (v.), în *romanţă* (v.), în *idilă* (v.) şi în *elegie* (v.). Totuşi ei recunosc *L.* o particularitate, şi anume, unitatea de inspiraţie a poetului şi a compozitorului (ex. Berlioz, Gounod), *L.* fiind astfel sinonim cu engl. *lyric*. În literatura română, *L.* a fost cultivat de St. O. Iosif (ca traducător al lui Heine şi Lenau), de poeţi-trubaduri ca Cincinat Pavelescu, Artur Enăşescu (ale căror poezii au inspirat nu o dată pe compozitori) şi de simboliştii tîrzii, precum Camil Baltazar. *Al.S.*

LIMBAJ POETIC ≈ Denumeşte orice sistem de semne descifrabile ca un *mesaj* (v.) artistic. Nu există încă un termen unanim recunoscut şi nu e precizată nici disciplina strict corespunzătoare cercetării limbii beletristicii, „artei cuvîntului", „limbajului artistic" sau „limbajului poetic". Studierea limbii creaţiei artistice, ca şi a figurilor de stil, se face în cadrul *poeticii* (v.), al *teoriei literaturii* (v.) sau al *stilisticii* (v.). În primele decenii ale secolului XX se promovează, de către şcoala structuralistă în special, ideea coexistenţei diferitelor valori funcţionale ale limbii; alături de folosirea limbii ca mijloc de comunicare sînt posibile şi alte atribute ale expresiei lingvistice, în care îmbinările de sunete sau de unităţi morfologice depăşesc scopul practic şi „capătă valoare *în sine*" (A. N. Veselovski — *Poetica istorică*, 1940). Spre deosebire de lingvistică, înţeleasă ca ştiinţă globală a structurilor verbale, poetica s-ar ocupa numai de *L.p.*, de acel mesaj lingvistic ale cărui elemente constituie opera de artă. Lingvistica studiază „comportamentul verbal" al oricărui mesaj, poetica izolează diferenţele specifice inerente oricărui *L.p.*, fără a se referi strict la ştiinţa limbii şi la întreaga teorie a *semnelor* (v.). Teoria limbii poetice, a limbii studiate sub aspectul funcţiunii poetice, devine obiect de studiu amănunţit odată cu şcoala formalismului rus. Diferenţa principală dintre comunicarea lingvistică în general şi comunicarea prin *L.p.* o putem afla în ierarhia

Scanned with OKEN Scanner

diferită a funcţiunilor mesajului verbal. Astfel, în descrierea actului *comunicării* (v.), R. Jakobson distinge mai multe funcţii ale limbajului: *referenţială*, *emotivă* sau *expresivă*, *conativă*, *metalingvală*, *poetică* (prin care enunţul în structura sa materială e considerat că are o valoare intrinsecă), *fatică* (*Essais de linguistique générale* — Eseuri de lingvistică generală). Împrumutînd termeni retorici, Jakobson insistă asupra polilor metaforici şi metonimici care domină structura *L.p.* Pentru R. Barthes, care reia o idee veche în stilistică, conform căreia un fapt de stil reprezintă o abatere de la normă, *L.p.* este un „antilimbaj" (*Mythologies*, Mitologii), în măsura în care poezia, abătîndu-se de la limbajul comun, se subordonează necesităţilor expresiei, introducînd o nouă sintaxă. Deosebind „limbajul ca proză" şi atent la relaţia „limbaj şi poezie", M. Dufrenne arată că sintaxa poetică are o funcţie dublă — pe de o parte organizează semnificaţiile ca în proză, iar pe de altă parte participă la expresivitate. Poezia devine astfel un act de consimţire la „fiinţa sensibilă a limbajului, *L.p.* fiind o manifestare a forţei expresive a cuvîntului". Studierea *L.p.* presupune şi un act de valorizare, pentru că orice fenomen lingvistic poate căpăta o valoare artistică în anumite condiţii ale procesului de creaţie. Una din direcţiile cercetării poeticii contemporane este tocmai elucidarea principiilor, procedeelor şi a legilor de compunere a operelor beletristice în diferite genuri şi diverse epoci. *A.M.*

LIMBĂ LITERARĂ ≈ Forma normată a limbii naţionale, ale cărei norme au fost elaborate pe baza frecvenţei utilizării anumitor forme lingvistice de către vorbitorii instruiţi, de către scriitori, publicişti etc. Deşi intuiţii spontane asupra *L.l.* sînt semnalabile de foarte timpuriu, odată cu dezvoltarea masivă a literaturii şi mai ales a altor domenii ale culturii scrise (presa, literatura ştiinţifică etc.), conştiinţa existenţei ei în cadrul limbii comune s-a accentuat progresiv, determinînd apariţia unui număr apreciabil de studii, cu deosebire în secolul nostru. Faptul a dus la reliefarea unei serii de caracteristici ale *L.l.*, între care cea mai importantă se referă la aspectul ei normat, în înţelesul că astfel limba naţională îşi consolidează datele cele mai generale, determinîndu-i pe vorbitori la un consens conştient şi recunoscut în utilizarea ei. *L.l.* nu se confundă cu limba literaturii artistice, a presei, a lucrărilor ştiinţifice etc., ci constituie baza acestora, întrucît un scriitor îi poate depăşi cadrul, utilizînd regionalisme, arhaisme, expresii argotice etc., a căror prezenţă într-o operă literară este justificată în măsura în care natura ei le presupune. *L.l.* constituie un aspect fundamental al limbii comune, prin mijlocirea ei menţinîndu-se unitatea şi corectitudinea acesteia, sistemul său de norme, reguli şi convenţii, absolut necesare comunicării. *L.l.* este şi

Scanned with OKEN Scanner

ea supusă evoluției și transformărilor, adaptîndu-se mereu nevoilor generale de transmitere a experienței umane, fiind, în fond, o sinteză a graiurilor și a stilurilor particulare, caracteristice diverselor domenii, ca și expresia cea mai generală a limbii într-un anume moment al evoluției sale. În legătură cu istoria limbii române literare s-au exprimat în timp mai multe opinii. Astfel, unii lingviști — Al. Graur, I. Coteanu și alții — cred că la baza ei stau producțiile literaturii populare, și că, prin urmare, ea s-ar fi format chiar înaintea primelor texte scrise. Argumentul hotărîtor este socotit acela că limba literaturii populare este mai *îngrijită* și oarecum generalizată (subînțelegîndu-se prin aceasta *normarea*). O. Denususianu, Al. Rosetti, Boris Cazacu cred că *L.l.* apare odată cu primele texte românești scrise (deci secolele XV—XVI), pe baza cărora s-ar fi elaborat și normarea necesară. Iorgu Iordan și adepții opiniilor sale cred că se poate vorbi de o *L.l.* românească abia din secolul XIX, cînd se consolidează națiunea română și literatura ei. În fond, fiecare din aceste poziții surprinde una dintre datele fundamentale ale procesului de formare a limbii române literare. Căci, privind lucrurile în dinamica lor istorică și pornind de la constatarea că limba în general presupune un număr de norme recunoscute, putem accepta faptul că literatura populară a fost cea dintîi care a contribuit la generalizarea acestor norme incipiente, ca și la fixarea aspectului ei literar (chiar dacă creațiile folclorice n-au fost înregistrate decît tîrziu, este exclus ca unele dintre ele să nu fi existat încă din momentul apariției limbii române). E sigur, apoi, că apariția primelor texte scrise a consolidat și a lărgit perimetrul *L.l.*, pentru ca dezvoltarea masivă a literaturii, apariția presei și a literaturii științifice în general, în secolul trecut, să amplifice acest proces într-un mod care să-l facă evident și necesar pentru toată lumea, înlesnind desăvîrșirea lui pînă în contemporaneitate. În mod deosebit se poate reține împrejurarea că la formarea și perfecționarea *L.l.* în general și a celei române în special, scriitorii au contribuit decisiv, făcînd ca distanța dintre ea și limba vorbită să fie minimă, spre deosebire de alte cazuri (italiana, neogreaca, araba) în care diferențele pot ajunge uneori enorme. *G.M.*

LIRIC (genul) ≈ Termenul provine din fr. *lyrique*, derivat din fr. *lyre*, lat., gr. *lyra* „liră". Desemnează totalitatea operelor literare care se constituie pe baza categoriei estetice de *liric*, categorie prin care eul creator își exprimă în opera de artă în chip nemijlocit reacția față de fenomenele lumii exterioare și față de propriile metamorfoze interioare. Deși poezia *lirică* (v.) a fost una dintre primele forme estetice de manifestare a afectivității omenești, noțiunea abstractă de *liric* s-a cristalizat tîrziu, iar noțiunea de *G.l.* poate fi socotită o achiziție a timpurilor moderne.

Scanned with OKEN Scanner

În poezia greacă, speciile *G.l.*—*imnul* (v.), *elegia* (v.), *oda* (v.), *iambul* (v.) — deşi dezvoltate mai tîrziu decît eposul, au preexistat categoriei de *L.*, singura lor legătură socotindu-se a fi faptul că erau cîntate cu acompaniamentul unui instrument muzical, în special al lirei. Aşadar, un fapt de natură strict formală a determinat denumirea genului, modalitatea de raportare a subiectului la lume şi de exprimare a reacţiilor lui fiind abia mult mai tîrziu teoretizate drept criterii ale definirii categoriei de *L.* Dacă termenul de „poezie lirică" (în sensul de „acompaniată de liră") se va ivi abia în epoca alexandrină, primul care distinsese posibilitatea de a defini genurile literare prin atitudinea scriitorului faţă de lume şi de expresia ei în artă fusese Platon, care în *Republica* şi în *Legile* împărţise creaţiile poetice în trei categorii, dintre care una se constituia în aşa-numitul „gen expozitiv", în care poetul nu se ascundea în spatele nici unui personaj, ci expunea direct conţinutul poetic. Specia ilustrativă era *ditirambul* (v.), imnul de laudă în cinstea lui Dionysos, una dintre formele specifice ale poeziei lirice. Acest tip de poezie se naşte din starea de inspiraţie (descrisă în dialogul *Ion*), cea care răpeşte poetul dincolo de marginile firii. În scrierile lui Aristotel lipseşte orice aluzie la poezia lirică. Nesiguranţa şi lipsa de claritate a poeticii antice în definirea liricului şi a *G.l.* se vor perpetua pînă la începutul Renaşterii. Abia în secolul XVI, în Italia, Bernardino Daniello se va ocupa de *G.l.*, neglijat de poeticile anterioare, subordonîndu-i majoritatea speciilor poetice dezvoltate mai tîrziu. Cel care izolează teoretic elementul verbal al poeziei lirice de cel muzical, considerat pînă acum indispensabil, este Torquato Tasso. În Franţa, teoreticienii şi poeţii *Pleiadei* (v.). identifică poezia lirică cu *oda* (v.), idee ce se va perpetua pînă la Victor Hugo. Boileau, în *Arta poetică*, deşi se ocupă de specii ale *G.l.* (idila, elegia, oda, sonetul, rondo-ul, madrigalul), nu întrebuinţează în legătură cu ele termenul de *liric*. Contemporan cu Boileau, italianul L. A. Muratori diferenţiază cele trei genuri, numindu-l pe unul chiar *G.l.* şi observînd mulţimea speciilor din care se compune (odă, sonet, epigramă, elegie, madrigal). Aproape un secol mai tîrziu, *G.l.* îşi va preciza statutul pe baza conţinutului exprimat de diferitele forme poetice: „Poezia lirică doreşte să ne stîrnească, prin simplul contact cu entuziasmul, pasiunile pe care le simte ea însăşi [...]. Nuanţa genului liric e beţia de sentiment" (Charles Batteaux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* — Artele frumoase reduse la acelaşi principiu, 1776). Teoretizarea existenţei *G.l.* şi a categoriei de *liric* o întreprind însă mai ales scriitorii şi gînditorii germani, începînd din perioada *Sturm und Drang* (v.). Herder (în *Versuch einer Geschichte der lyrischen Dichtkunst* — Încercare de istorie a poeziei lirice, dar mai ales în *Fragmente einer Abhandlung über die Ode* — Fragmente

dintr-o dizertaţie despre odă) respinge tezele teoreticienilor francezi: poezia lirică nu e sinonimă numai cu oda, ea nu e nici întemeiată pe imitaţie, ci e expresia unei intense pasionalităţi, a unui entuziasm ce-şi găseşte expresia tipică în odă, nucleu generativ al tuturor formelor de artă, inclusiv al celei epice şi al celei dramatice. *Liedul* (v.), subsumat tot poeziei lirice, ar exprima un sentiment mai potolit. Goethe (în *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des Westöstlichen Divans* — Note şi discuţii pentru o mai bună înţelegere a *Divanului occidental-oriental*) socoteşte cele trei genuri forme naturale, corespunzătoare cerinţelor fireşti ale naturii poetice: formei narative îi corespunde epopeea, celei entuziaste — poezia lirică, celei active — drama. Aceste forme se pot combina între ele sau se pot exprima izolat. Gîndirea romantică germană va dezvolta filozofic definiţia liricului, privit mai ales ca o modalitate de raportare gnoseologică la realitate. Fr. Schelling, pe linia iniţiată de idealismul obiectiv kantian, deosebeşte, în *Philosophie der Kunst* (Filozofia artei), două căi de acces spre absolut: intuiţia intelectuală şi arta. Absolutul, prezent în două serii de realităţi: o serie de natură subiectivă, spirituală, ideală şi o alta — obiectivă, naturală, reală, se manifestă în orice fenomen prin combinarea, în proporţii diferite, a celor două tipuri de caracteristici. Genurile literare reprezintă şi ele o posibilitate de cunoaştere a absolutului. Poezia lirică este dominată de caracteristicile lumii reale, de tendinţa de diferenţiere şi de particularizare, de vreme ce exprimă pasiuni care se schimbă de la subiect la subiect. Liricul realizează însă posibilitatea de cunoaştere spirituală închisă în el prin reflexiune şi conştiinţă. Poetul liric exprimă numai ceea ce s-a cristalizat în conştiinţa lui, singura lui constrîngere ţinînd de centralizarea gîndirii în jurul unei trăiri. Hegel (*Vorlesungen über die Aesthetik* — Prelegeri de estetică) clasifică şi el genurile poeziei după raportul dintre subiectivitate şi realitatea externă. Poezia (cea mai spiritualizată dintre arte, întrucît materialul ei, limbajul, este el însuşi un produs al spiritului), atunci cînd e dominată de interioritate, dobîndeşte caractere lirice. Hegel pune pentru prima dată explicit chestiunea raportului dintre subiectivitatea accidentală şi forma obiectivată, generalizantă, în cadrul expresiei lirice, inaugurînd analiza eului ca intermediar între general uman şi particular, analiză ce va fi adîncită de toţi cercetătorii ulteriori ai lirismului: „Poezia eliberează, desigur, inima de această tulburare, obiectivînd conţinutul care o cauzează dar ea nu se opreşte la simpla desprindere a conţinutului din nemijlocita lui uniune cu subiectul, ci face din acest conţinut obiect purificat de orice accidentalitate a dispoziţiilor sufleteşti, obiect în care interiorul eliberat se reîntoarce în acelaşi timp liber la sine, cu conştiinţa de sine împăcată...". Tot perspectiva gnoseologică domină

Scanned with OKEN Scanner

definiţia schopenhaueriană a stării lirice, drept acea formă de realizare a „cunoaşterii pure" în care obiectul şi conţinutul poeziei coincid cu subiectul creator. Nietzsche (în *Die Geburt der Tragodie aus dem Geiste der Musik* — Naşterea tragediei din spiritul muzicii) corelează capacitatea de obiectivare cu noţiunea de valoare : artistul subiectiv e mediocru, adevăratul poet este cel ce-şi depăşeşte subiectivitatea pornirilor individuale. Croce, considerînd *lirismul* (v.) ca atribut definitoriu al oricărui act de raportare a eului creator la univers, indiferent de forma lui de expresie şi în afara oricăror genuri şi specii stabilite ulterior de gîndirea teoretică, falsificatoare a realităţii artistice, se înscrie în descendenţa gîndirii lui Schopenhauer. În Franţa secolului XIX, teoria *G.l.* nu atinge profunzimea gîndirii germane. Sainte-Beuve este primul care, după identificarea de către Victor Hugo, în prefaţa la *Cromwell*, a liricului cu oda, subsumează *G.l.* şi alte specii (meditaţia, elegia, cîntecul). Ferdinand Brunetière, în *L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature* (Evoluţia genurilor în istoria literară), tratează *G.l.*, ca şi celelalte genuri, ca pe o unitate cu o devenire similară evoluţiei biologice de la naştere spre moarte. Tradiţia franceză a interpretării psihologice şi biologice a lirismului va fi continuată de Ernest Bovet (*Lyrisme, epopée, drame* — Lirism, epopee, dramă, 1911), pentru care lirismul ar corespunde tinereţii individului, epopeea — maturităţii, drama — bătrîneţii. La fel, Robert Hartl (*Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen* — O încercare de fondare psihologică a genurilor poetice, 1924) socoteşte că *G.l.* reprezintă efectul predominării emotivităţii în temperamentul individual. În funcţie de expresia stilistică a subiectivităţii în poezie, Wilhelm Scherer deosebeşte o lirică a eului *(Ichlyrik)*, în care poetul e identic cu cel ce spune „eu" ; o lirică a măştilor *(Maskenlyrik)*, în care poetul îşi exprimă sentimentele sub o identitate străină, şi o lirică a rolurilor *(Rollenlyrik)*, în care „poetul, asimilîndu-se cu un personaj diferit, aşa cum face totdeauna creatorul de caractere dramatice şi epice, exprimă sentimente care nu sînt propriu-zis ale sale, deşi energia generală a sufletului său le susţine şi pe acestea". Gîndirea estetică românească (T. Maiorescu, G. Călinescu, Tudor Vianu) preia şi aplică la realităţile autohtone fie gîndirea filozofică hegeliană şi schopenhaueriană (Maiorescu), fie pe cea a lui W. Scherer (T. Vianu). Prima contribuţie românească originală în materie o constituie *Estetica poeziei lirice* (ed. I, 1937 ; ed. III, 1969) de Liviu Rusu. Continuînd direcţia hegeliană a gîndirii lui Max Wundt (*Philosophie der Literaturwissenschaft* — Filozofia ştiinţei literaturii), L. Rusu consideră că opera de artă reprezintă obiectivarea unei atitudini specifice faţă de existenţă, atitudine caracterizată printr-o adîncă frămîntare, printr-o profundă tensiune psi-

Scanned with OKEN Scanner

hică. După natura şi intensitatea conflictului sufletesc se pot deosebi trei tipuri creatoare: simpatetic, demoniac-echilibrat şi demoniac-anarhic (expansiv). Tipul simpatetic se structurează pe o atitudine interiorizată, care rămîne interioară şi se rezolvă interior. Lirica este domeniul său de manifestare. Dar eul simpatetic, direcţionat asupra lui însuşi spre a se esenţializa, se manifestă în două ipostaze: ca eu empiric, al reacţiilor obişnuit umane, şi ca eu originar (artistic, poetic): „Dacă poezia lirică este prin excelenţă o poezie a eului, în ea trebuie să domine eul poetic şi nu cel empiric, simţirea cu caracter universal, ieşită din impresii de suprafaţă". L. Rusu se înscria în tradiţia gîndirii germane de a defini *L.* ca pe subiectivitate în formă generalizat-obiectivată, socotind tensiunea dintre eu şi lume un criteriu de diferenţiere a „genurilor frumosului" (frumosul simpatetic s-ar caracteriza prin tensiune uşoară, cel echilibrat — printr-o tensiune încordată, cel anarhic — printr-o tensiune descătuşată; cf. *Logica frumosului*, 1946). Şt. Cazimir (*Tensiunea lirică*, 1971) recitește întreaga gîndire estetică anterioară (Schiller, Schelling, Croce) spre a defini în exclusivitate liricul ca pe o formă de tensiune între eu şi lume sau între forţele interioare ale eului. O direcţie contemporană este aceea a cercetării categoriilor gramaticale ale lirismului. Problema îl preocupase pe O. Walzel (*Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* — Conţinut şi structură în opera de artă a poetului): „Este de o mare importanţă dacă poezia lirică este pronunţată de un *eu* sau de un *noi*, dacă ea se adresează unui *tu* sau *voi*, dacă vorbeşte de un *el* sau de un *ei*" şi, pe urmele lui, pe T. Vianu (în *Estetica*, precum şi în studiul *Atitudinea şi formele eului în lirica lui Eminescu*). R. Jakobson caracteriza lirismul prin „persoana I prezent". Şt. Cazimir încearcă identificarea instrumentelor gramaticale ale diferitelor nuanţe de tensiune lirică, de la conjuncţiile adversative la timpurile verbale cu rol divers: imperfectul în tensiunea nostalgică, viitorul — în tensiunea utopică etc. *R.S.*

LIRICĂ (poezia) ≈ Termenul provine din fr. *lyrique*, lat. *lyricus*, gr. *lyrikos* (cf. *lyra* „liră") şi desemnează: **1.** Totalitatea producţiilor poetice care se subsumează categoriei estetice a *liricului* (v.). Cea mai subiectivă dintre cele trei forme naturale ale creaţiei, reprezentînd o organizare nemijlocită a impulsurilor interioare ale scriitorului, înălţate spre valori general umane şi simbolice, *L.* este forma primară a poeziei. Ca formă de exprimare a individualităţii, *L.* este cea mai liberă de reguli şi formule fixe, cea mai puţin supusă poeticii normative, totuşi libertatea creaţiei *L.* a fost, în diverse etape istorice, mai mult sau mai puţin limitată de formele de organizare a materialului de inspiraţie. Caracteristica structurală a unei poezii *L.* este subordonarea ideaţiei

Scanned with OKEN Scanner

şi a mijloacelor de expresie formale — de la *ritm* (v.), schemă *metrică* (v.) şi *rimă* (v.) la organizarea în *versuri* (v.) şi *strofe* (v.) — temei esenţial emoţionale (cu excepţii rarisme, o poezie *L.* exprimă o unică emoţie). „Pentru o poezie lirică este caracteristică această imobilitate a temei, dată în diverse variaţii, implicată în mereu alte asociaţii. Dezvoltarea temei se realizează nu prin schimbarea motivelor de bază, ci prin înşirarea unor motive secundare pe cele de bază, prin alegerea acestor motive secundare în raport cu aceeaşi temă de bază [...]. În lirică, introducerea motivelor este justificată prin dezvoltarea emoţională a temei" (B. Tomaşevski, *Teoria literaturii*, cap. *Genurile lirice*). Procedeele expresive evoluează în *L.* de la simplul strigăt emoţional la rafinata utilizare a tuturor tipurilor de *imagini* (v.), de *figuri de stil* (v.), de metrică, de rimă, de ritm, şi la organizarea în cele mai diverse forme de poezie. Trăirile exprimate de *L.* sînt de o infinită diversitate, ca şi reacţiile omeneşti, ele se pot însă grupa în cîteva mari categorii tematice: cele care exprimă pure stări ale eului interior, indiferent de cauza ce le-a produs (de la bucurie la suferinţă, cu toate variantele posibile); cele care exprimă relaţia eului cu ceilalţi oameni (singurătate, dragoste, prietenie, înstrăinare); cele axate pe relaţia dintre eu şi lume (natură, creaţie, religie). Atenţia acordată unui tip tematic sau altuia depinde în mare măsură de mentalitatea epocii, ca şi de structura individualităţii psihice a poetului. O cercetare comparativă a marilor teme lirice în diverse epoci istorice a întreprins, la noi, Edgar Papu, sub titlul *Evoluţia şi formele genului liric*. *L.* antică, păstrată încă în formele lirismului colectiv, cultiva cîntecele de muncă, pe cele magice, pe cele războinice, pe cele închinate prieteniei, ca şi imnurile către puterile naturii. Odată cu apariţia şi dezvoltarea individualităţii şi cu desprinderea poetului de grupul al cărui corifeu era, apare poezia gnomică, poezia deşertăciunilor, a plăcerilor, poezia filozofică, precum şi cea profetică, antirăzboinică, civică şi patriotică, a captivităţii şi a exilului (în cadrul tematicii mai largi a relaţiei dintre eu şi societate); acum se dezvoltă mai ales marile teme *L.*: iubirea, moartea, natura. Nuanţele pe care aceste tipuri tematice le dobîndesc în fiecare perioadă istorică sînt infinite, ele evoluînd de la expresia naiv sentimentală la înalte viziuni simbolice şi conceptuale, complicate prin multiplele combinaţii posibile. Poezia chineză dezvoltă, încă din mileniul II î.e.n., cîntecul liric popular (de vînătoare, de dragoste, de jertfă, didactic); poezia indiană cunoaşte *L.* religioasă (imnurie din *Rigveda*), pe cea gnomică şi pe cea erotică *(Jayaveda)*; în poezia egipteană se dezvoltă cîntecele de muncă, imnurile (către Isis, Osiris) şi plîngerile morţilor; poezia ebraică cunoaşte formele extazului şi ale entuziasmului religios (*Psalmii* lui David), ale reflexiei morale (*Proverbele* lui Solomon), ale

Scanned with OKEN Scanner

exaltării erotice *(Cîntarea cîntărilor)*. Iranienii vor dezvolta *L.* didactică *(Avesta)*, mai tîrziu, în evul mediu — pe cea a contemplării mistice şi a judecăţii morale (Rumi, Saadi), şi, mai aproape de vremurile noastre, *L.* liberă de orice formalism a cîntecului de pahar şi erotic (Hafez, Djami). *L.* europeană începe cu poezia greacă (în care însă s-a dezvoltat întîi *eposul* (v.), secolul IX î.e.n.). Formele prime ale *P.l.* greceşti apar prin secolul VIII. î.e.n. Ele s-au dezvoltat din imnurile foarte vechi, în care cuvîntul (poezia) forma un ansamblu armonios cu melodia cîntată la flaut, dar mai ales la liră (care şi-a imprimat numele asupra întregului gen poetic), şi cu dansul. Treptat, poezia se va separa de muzică, păstrînd însă, pînă astăzi, ca element esenţial al capacităţii sale de sugestie, propria organizare muzicală (ritm, rimă, *asonanţe* (v.), simbolismul muzical al cuvintelor etc.). În *L.* greacă se poate urmări separarea lirismului individual de cel colectiv, aici speciile *L.* fiind diferenţiate în : a) cele care tratau teme exclusiv personale : *elegia* (v.) — Callinos, Archiloc, Tyrteu, Solon, Theognis, Phocylide ; *oda* (v.) — Alceu, Sappho, Anacreon ; b) cele în care poetul se făcea interpretul sentimentelor mulţimii : toate formele *P.l. corale* : prosodionul, parthenia, *ditirambul* (v.), *encomionul* (v.) etc. — Thaletas, Alcman, Arion, Ibycos, Simonides din Ceos, Bacchylide, Pindar. Din secolul V î.e.n., odată cu dezvoltarea excepţională a genului dramatic, *P.l.* începe să se indentifice şi cu unele dintre părţile corului din tragedii. În perioada alexandrină, *P.l.* e reprezentată mai ales de elegiile erotice ale lui Callimach şi Philetas. Romanii au preluat formele greceşti ale *P.l.* : Horaţiu (oda), Catul, Tibul, Properţiu, Ovidiu (elegia erotică, poezia exilului). Evul mediu este o perioadă de înflorire a lirismului colectiv, în cîntecele folclorice ale popoarelor romanice, germanice, slave, celtice. Se dezvoltă şi *L.* spiritualistă, în care se prelucrează motivele gîndirii religioase (Marienlied, Kreuzlied — v. *Lied* ; cîntecele despre pedepsirea păcatelor, dintre care cel mai cunoscut e *Dies irae* de Thomas von Celano) ; dar mai ales, sub influenţa culturii cavalereşti, se dezvoltă, în secolele XII-XIII, *L. trubadurilor* (v.), a *truverilor* (v.), a Minnesänger-ilor. Sfîrşitul evului mediu şi zorii Renaşterii marchează o dezvoltare accentuată a sentimentului de individualitate, ca şi o sporită nevoie de interiorizare. De acum începe diferenţierea naţională mai puternică a *P.l.*, care nu mai poate fi cercetată decît în cadrul unei deveniri istorice şi estetice specifice fiecărei ţări. În Italia, odată cu Renaşterea apar noi forme ale *P.l.* : *sonetul* (v.), *canţona* (v.), *sextina* (v.), *trioletul* (v.), *madrigalul* (v.) — Dante, Petrarca, Michelangelo. În Anglia elisabetană, *Sonetele* lui Shakespeare conferă marilor teme ale iubirii, morţii, trecerii timpului profunzimi filozofice inegalate. În Franţa,

Scanned with OKEN Scanner

exaltării erotice *(Cîntarea cîntărilor)*. Iranienii vor dezvolta *L.* didactică *(Avesta)*, mai tîrziu, în evul mediu — pe cea a contemplării mistice şi a judecăţii morale (Rumi, Saadi), şi, mai aproape de vremurile noastre, *L.* liberă de orice formalism a cîntecului de pahar şi erotic (Hafez, Djami). *L.* europeană începe cu poezia greacă (în care însă s-a dezvoltat întîi *eposul* (v.), secolul IX î.e.n.). Formele prime ale *P.l.* greceşti apar prin secolul VIII. î.e.n. Ele s-au dezvoltat din imnurile foarte vechi, în care cuvîntul (poezia) forma un ansamblu armonios cu melodia cîntată la flaut, dar mai ales la liră (care şi-a imprimat numele asupra întregului gen poetic), şi cu dansul. Treptat, poezia se va separa de muzică, păstrînd însă, pînă astăzi, ca element esenţial al capacităţii sale de sugestie, propria organizare muzicală (ritm, rimă, *asonanţe* (v.), simbolismul muzical al cuvintelor etc.). În *L.* greacă se poate urmări separarea lirismului individual de cel colectiv, aici speciile *L.* fiind diferenţiate în : a) cele care tratau teme exclusiv personale : *elegia* (v.) — Callinos, Archiloc, Tyrteu, Solon, Theognis, Phocylide ; *oda* (v.) — Alceu, Sappho, Anacreon ; b) cele în care poetul se făcea interpretul sentimentelor mulţimii : toate formele *P.l. corale* : prosodionul, parthenia, *ditirambul* (v.), *encomionul* (v.) etc. — Thaletas, Alcman, Arion, Ibycos, Simonides din Ceos, Bacchylide, Pindar. Din secolul V î.e.n., odată cu dezvoltarea excepţională a genului dramatic, *P.l.* începe să se indentifice şi cu unele dintre părţile corului din tragedii. În perioada alexandrină, *P.l.* e reprezentată mai ales de elegiile erotice ale lui Callimach şi Philetas. Romanii au preluat formele greceşti ale *P.l.* : Horaţiu (oda), Catul, Tibul, Properţiu, Ovidiu (elegia erotică, poezia exilului). Evul mediu este o perioadă de înflorire a lirismului colectiv, în cîntecele folclorice ale popoarelor romanice, germanice, slave, celtice. Se dezvoltă şi *L.* spiritualistă, în care se prelucrează motivele gîndirii religioase (Marienlied, Kreuzlied — v. *Lied* ; cîntecele despre pedepsirea păcatelor, dintre care cel mai cunoscut e *Dies irae* de Thomas von Celano) ; dar mai ales, sub influenţa culturii cavalereşti, se dezvoltă, în secolele XII-XIII, *L. trubadurilor* (v.), a *truverilor* (v.), a Minnesänger-ilor. Sfîrşitul evului mediu şi zorii Renaşterii marchează o dezvoltare accentuată a sentimentului de individualitate, ca şi o sporită nevoie de interiorizare. De acum începe diferenţierea naţională mai puternică a *P.l.*, care nu mai poate fi cercetată decît în cadrul unei deveniri istorice şi estetice specifice fiecărei ţări. În Italia, odată cu Renaşterea apar noi forme ale *P.l.* : *sonetul* (v.), *canţona* (v.), *sextina* (v.), *trioletul* (v.), *madrigalul* (v.) — Dante, Petrarca, Michelangelo. În Anglia elisabetană, *Sonetele* lui Shakespeare conferă marilor teme ale iubirii, morţii, trecerii timpului profunzimi filozofice inegalate. În Franţa,

Scanned with OKEN Scanner

poemele cu formă fixă din secolul XIV (*balada* (v.), *rondo*-ul (v.) virelai-ul etc. (cultivate de E. Deschamps, Christine de Pisan, Alain Chartier) reprezentau mai ales performanţe tehnice. Abia François Villon în secolul XV, cu atît de personalele sale accente de melancolie şi anxietate în faţa morţii, este primul mare poet liric francez. În secolul XVI, Clément Marot e graţios fără profunzime (cu excepţia *Psalmilor*), dintre poeţii şcolii din Lyon, Louise Labé este de o pasionalitate ardentă, în vreme ce Maurice Scève cultivă forma savant intelectualizată. J. du Bellay manifestă o uşoară tristeţe, Pierre de Ronsard e senzual şi melancolic. În secolul următor, poeţii preţioşi Voiture, Saint-Amand, Scudéry etc. cultivă mai mult spiritul decît emoţia. În Italia, în secolul XVI şi la începutul secolului XVII, prin Giordano Bruno şi Tommaso Campanella se dezvoltă meditaţia filozofică. *P.l.* alegoric-gnoseologică o reprezintă şi şcoala poeţilor metafizici englezi (John Donne) : „Aventurile neprevăzute ale cunoaşterii şi fixarea originală a reflecţiilor într-un cîmp bogat de fapte relevă acum instituirea acelui complex de sensibilitate ascuţită şi spirit analitic care, în arta mai nouă, va genera fenomenul *lucidităţii*" (E. Papu). Secolul XVII este în Italia şi Spania mai ales al *manierismului* (v.), al *marinismului* (v.), al *gongorismului* (v.). În Franţa, accente lirice disparate se pot afla în *fabulele* (v.) lui La Fontaine şi în tiradele personajelor lui Racine. Raţionalistul veac al XVIII-lea e, în Franţa, la antipodul lirismului. Poezia uşoară, galantă , a lui Voltaire, Dorat, Bernis, Parny, odele şi elegiile lui André Chénier nu marchează o înflorire a genului. În Anglia, poate cea mai importantă contribuţie la patrimoniul trăirilor lirice o constituie descoperirea macabrului, şi, prin el, deschiderea fantaziei spre zonele fantasticului (E. Young, Th. Gray şi tema mormintelor). Secolul XVIII dezvoltă, în *P.l.* populară întîi, în cea cultă apoi, balada (*Lenore* de Bürger, *Tom O'Shanter* de Robert Burns). O dezvoltare excepţională va cunoaşte *P.l.* în romantism. Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Tennyson, R. Browning — în Anglia; Lamartine, Hugo, Vigny, Musset — în Franţa; *Sturm und Drang* (v.), Goethe, Schiller, Novalis, Achim von Arnim, Brentano, Eichendorff, Uhland — în Germania; Leopardi — în Italia; Eminescu — în România încorporează în individualitatea poetică toate formele definirii eului faţă de natură şi societate. Intensitatea emoţiilor intime, melancolia, ironia, viziunile cosmice grandioase, fantazia în deplină libertate, extazul, meditaţia filozofică şi religioasă se sprijină pe sentimentul libertăţii şi al înnoirilor şi în domeniul formal. Reformele de vocabular, de sintaxă poetică, de organizare a poemului introduse de romantici au creat poeziei statutul de libertate care-i inaugurează modernitatea. *P.l.* modernă, ce începe, în secolul XIX, cu

Scanned with OKEN Scanner

creația lui Baudelaire, Rimbaud și Mallarmé, se caracterizează prin tensiunea dintre eu și univers, tradusă printr-o obscurizare voită, prin cultivarea categoriilor psihice negative (dezorientare, anxietate, incoerență), prin *fragmentarism* (v.) și apariția grotescului și a urîtului, printr-un efort de depersonalizare și de exaltare a conștiinței formale, prin magia ideilor și a limbajului (cf. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik* — Structura liricii moderne). Temeiurile ei au fost puse însă, toate, de romantism. Apollinaire, Paul Valéry, Saint-John Perse, Paul Eluard, F. García Lorca, J.R. Jiménez, Rafael Alberti, G. Ungaretti, E. Montale, S. Quasimodo, G. Benn, G. Trakl, R. M. Rilke, T. S. Eliot, W. H. Auden, L. Blaga, T. Arghezi, Ion Barbu, G. Bacovia pot fi caracterizați în funcție de acest program estetic. **2.** *Dramă lirică* a fost numită, la început, drama în versuri, apoi, de la sfîrșitul secolului XVIII, termenul a început să desemneze drama acompaniată de muzică și de cînt, opera. Astăzi, un artist liric este un cîntăreț de operă, spre deosebire de actorul dramatic. **3.** În terminologia poetică engleză, *liricul* este un scurt poem „organizat în jurul unui singur gînd, al unui singur sentiment sau al unei singure situații". Această definiție, azi general acceptată, a fost dată de Francisc Turner, autorul antologiei *The Golden Treasury of Songs and Lyrics* — Comoara de aur a cîntecelor și *liricelor*, 1861 și 1896. *R.S.*

LIRISM ≈ Provine din fr. *lyrisme* și desemnează: **1.** Utilizarea într-o operă de artă a categoriei estetice a liricului (în expresii ca: „lirismul lui Eminescu"). **2.** Exaltarea sentimentelor personale într-o operă de artă, fie ea *lirică* (v.), *epică* (v.) sau *dramatică* (v.). În acest sens se poate vorbi de *L.* unui poem în proză precum *Cîntarea României*, de *L.* narațiunilor lui Sadoveanu, sau de *L.* din replicile personajelor lui Racine. *L.*, ca un atribut definitoriu al oricărei forme de artă, a fost teoretizat de Benedetto Croce (în *Estetica comme scienza dell'espressione e linguistica generale* — Estetica ca știință a expresiei și lingvistică generală, ca și în alte lucrări, dintre care notabilă e *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte* — Intuiția pură și caracterul liric al artei, în vol. *Problemi di estetica* — Probleme de estetică, 1923): opera, ca intuiție pură, individuală, concretă, a creatorului, nu poate fi constituită decît pe temeiul *L.*, prin care toate formele artistice se contopesc în aceeași esențialitate; clasificarea intelectual-abstractă a operelor în *genuri* (v.) și *specii* (v.) le-ar răpi individualitatea și caracterul de *L.* originar. O reluare, într-o prelucrare originală, a teoriei croceene, oferă Adrian Marino (în articolul *Genurile literare* din *Dicționar de idei literare*, 1973). Esteticianul român nu neagă clasificarea în genuri pe temeiul *L.* funciar al oricărei opere, ci, dimpotrivă, își bazează această clasificare pe noțiunea de

Scanned with OKEN Scanner

L. A. Marino defineşte genurile literare ca pe tipuri de creaţie, surprinse în atitudinea cea mai specifică a eului creator, care e autoreflectarea şi distanţarea. „Eul care se contemplă în actul autoexprimării defineşte *genul liric*; eul care se autoreflectă pe durata naraţiunii subiective sau obiective — *genul epic*; eul care se autoreflectă în tensiunile sale interioare sau în conflictele exterioare — *genul dramatic-tragic*; eul care se autoreflectă în atitudinile critice, ironice, ridicole etc. — *genul comic*. Peste tot, una şi aceeaşi situaţie existenţială, în prezentări tehnice diferenţiate: lirism substanţial, lirism declarat, lirism narat, lirism în conflict cu alte lirisme, lirism ridiculizat". *R.S.*

LITERATURĂ ≈ Termenul provine din fr. *littérature*, de la lat. *littera* „literă, scriere, scrisoare, literatură". În sensul curent, încetăţenit în principalele limbi europene începînd din secolul XVIII, *L.* reprezintă ansamblul operelor scrise într-o limbă (sau în toate limbile), care au un caracter estetic. Această accepţiune curentă se întemeiază pe alte două mai vechi. *L.* (îndeosebi în limba franceză veche) era considerată ca ansamblul cunoştinţelor şi, în subsidiar, echivalentul culturii generale. Astfel, încă în secolul XVII, La Bruyère vorbea despre „oameni [...] de o agreabilă *L.*", înţelegînd prin aceasta o formaţie culturală desăvîrşită. O a doua accepţiune mai veche atribuie *L.* doar lucrările „de seamă" dintre toate scrierile, indiferent de domeniu, sau numai dintr-un domeniu specific. Formula „totalitatea scrierilor de seamă", răspîndită din evul mediu, nu prevede un criteriu pentru selecţia valorică a lucrărilor. Într-o formă mai restrînsă, această accepţiune ajunge să definească bibliografia necesară a unui domeniu, ansamblul lucrărilor mai importante publicate în legătură cu o problemă. În acest sens, se vorbeşte şi azi despre „*L.* de specialitate". O definire mai sistematică, şi mai proprie specificului *L.*, este încercată în teoriile moderne ale *L.* Pe lîngă accepţiunea curentă (ansamblu al operelor literare), apare alta, aceea de artă a cuvîntului sau, mai restrîns, de artă a scriitorului. Dar ambele definiţii pretind precizări referitoare la specificitatea expunerii literare, la caracterul literar al operelor, deci o disociere axiologică privind valorile particulare intrînd în perimetrul *L.* O probă a ezitărilor în acest sens este evidentă în cazul istoriilor literare care, în ultimele secole, anexau sau respingeau texte, conform unor concepţii mai mult ori mai puţin confuze. Lanson introduce în *Histoire de la littérature française* (Istoria literaturii franceze) filozofi, oratori, istorici. În *Cambridge History of English Literature* — (Istoria literaturii engleze a Universităţii din Cambridge) sînt introduse „*L.* ştiinţifică şi filozofică, cea politică şi economică [...], ziare şi reviste [...], scrisori particulare şi cîntece de stradă; dări de seamă de călătorie şi de întreceri sportive".

Scanned with OKEN Scanner

Faţă de o asemenea extindere a conceptului, reacţiunile vizînd o restrîngere şi o precizare s-au manifestat îndeosebi prin cercetarea expunerii literare. Astfel, Benedetto Croce distinge în *Poezia* patru forme de expresie : sentimentală sau nemijlocită, poetică, a prozei şi oratorică. Expresia literară nu poate fi identificată cu nici una din ele. Ea se configurează într-o dispoziţie şi o instituţie specifice, fiind una din laturile civilizaţiei, alături de politeţe, şi constînd în armonizarea expresiilor non-poetice (pasionale, ale prozei şi oratorice) cu cele poetice. Dacă „poezia este limba maternă a speciei umane, *L.* este în schimb îndrumătoarea ei în ale civilizaţiei" (*Poezia*, I, 6). *L.* presupune, aşadar, un echilibru al expresiilor. Expresia literară se actualizează atunci cînd există însă o preocupare de natură estetică. *L.* tratează non-poeticul ca şi cum ar fi poetic, fără ca non-poeticul să fie deturnat din propria sa natură. Critica acestei teze croceene denunţă dualismul non-poeticului cu poeticul, neagă infuzia poeticului (ca limbaj aulic, ca manieră extrinsecă) în non-poetic, nu recunoaşte *L.* ca o simplă aspiraţie spre poezie ori ca un simplu discurs avînd un dublu caracter, de urbanitate şi didascalic. Expresia literară e o ordine a expresiei în sine. Aceasta au căutat să o dovedească diverşi cercetători moderni, veniţi fie dinspre *L.*, fie dinspre lingvistică. Paul Valéry a fost unul dintre cei dintîi care a redus *L.* la specificitatea unui discurs. După el, *L.* nu este decît „dezvoltarea anumitor proprietăţi ale limbajului". Formaliştii ruşi au căutat şi ei în particularităţile unui limbaj aspectele definitorii ale *literaturităţii* (v.). Studiul *L.* în spiritul formalismului este acela al procedeelor prin care materialul luat din existenţa socială, economică, politică, psihologică, morală etc. devine *L.* sau operă literară. Se disting mai multe funcţii ale limbajului. Dacă Richards şi Ogden distingeau funcţia ajectivă a limbii de cea referenţială, R. Jakobson va grupa cele şase funcţii diverse ale limbajului, opunînd poeticul referenţialului. „Limbajul" şi „artificiul" definesc literaturitatea, determină structura operelor literare, deci condiţia *L.* Se caută astfel caracterele definitorii ale literarului în particularităţile unor funcţii proprii ale expresiei literare. În acest sens demonstra Tudor Vianu (în *Arta prozatorilor români*, 1941) existenţa unei „duble intenţii a limbajului" : o intenţie „tranzitivă", de comunicare a unor date obiective, şi alta „reflexivă", prin care scriitorul sau vorbitorul se comunică sau se exprimă pe sine. Un alt mod de a determina specificitatea *L.* este acela de a accentua rolul *ficţiunii* (v.) în operele literare. În comparaţia pe care Aristotel (*Poetica*, IX) o făcea între poezie şi istorie, intervine un asemenea criteriu. Poezia (reprezentînd pentru noi *L.*) nu înfăţişează — ca istoria — fapte aievea întîmplate, ci fapte ce s-ar putea întîmpla. Printre moderni, R. Wellek şi A. Warren (în *Teoria literaturii*, I, 2)

Scanned with OKEN Scanner

consideră de asemenea că accepţiunea cea mai potrivită a termenului de *L.* ar fi cea limitată la „arta *L.*", adică la *L.* de imaginaţie. Natura *L.*, după aceşti autori, iese la iveală în modul cel mai clar dacă analizăm lumea la care se referă ea, o „lume fictivă, imaginară". Dar o asemenea concepţie despre *L.* rămîne descriptivă; ea nu se referă la valoarea operelor. De asemenea ea exclude din perimetrul *L.* lucrările cu caracter istoric, filozofic, corespondenţa, memoriile, reportajele etc., tot ce este non-ficţiune. Alte delimitări referitoare la natura *L.* derivă din considerarea funcţiilor *L.* Dacă în antichitate a fost o perioadă în care *L.*, filozofia şi religia erau nediferenţiate (de ex. pentru Hesiod, dar chiar şi pentru Eschil), funcţiile diverse fiind asociate, disocierea acestora este un fenomen specific epocii moderne. Autonomizarea *L.* este un proces care, începînd din Renaştere, culminează în teoriile *artei pentru artă* (v.) din secolul XIX, ca şi în unele concepţii ale secolului XX. Totuşi se pot distinge funcţii morale, pedagogice, social-politice, de cunoaştere ale *L.*, funcţia estetică fiind dominantă, integratoare a celorlalte funcţii, mediatoare a lor şi strict necesară. Boas (în *Primer for Critics* — Abecedar pentru critici), ca şi T.S. Eliot (în *The Use of Poetry and the Use of Criticism* — Utilitatea poeziei şi utilitatea criticii) disting o pluralitate a funcţiilor *L.*, enumerînd varietăţile ei, după varietăţile funcţiilor ei. Există însă o funcţie specifică a *L.*? S-a căutat să se accentueze caracterul tipic al *L.* ori caracterul ei particular, s-a remarcat astfel o funcţie caracteristică a *L.* ca expresie a unei concepţii sau viziuni despre viaţă. Pe de altă parte, s-a determinat o funcţie specifică a *L.* în rolul ei cathartic (v. *Catharsis*), ca eliberatoare şi purificatoare. Dar toate aceste specificări sînt limitative şi, devenind criterii, elimină din corpul *L.* categorii întregi de opere ce nu li se subsumează. Tot astfel, dacă atitudinea critică faţă de reducerea *L.* la o categorie specificată printr-o funcţie dominantă este eronată, restrîngerea spaţiului *L.* la un domeniu perfect autonom este imposibilă. Formula pe care o oferă R. Wellek şi A. Warren este tautologică şi nedefinitorie: „Funcţia ei [a *L.*] principală este fidelitatea faţă de propria ei natură". De o utilitate tehnică sînt diversele specificări şi determinări ale *L.* Astfel, putem vorbi despre *L.* scrisă şi orală, populară şi cultă, lirică, epică, dramatică, *L.* de consum etc. Istoria şi teoria *L.* pretind o „axiomatică a *L.*" (termen propus de P. Valéry), pe care, mai mult sau mai puţin empiric ori raţional, au căutat să şi-o constituie istoricii şi teoreticienii *L.* Dacă o asemenea axiomatică, în viziunea lui Valéry, reprezintă o istorie a *L.* ca o istorie a spiritului producător de opere, aplicată de structuralism, ea devine un sistem categorial. Structuralişti (arată G. Genette în *Figures II* — Figuri II) urmăresc *L.* în evoluţia sa globală, efectuînd secţiuni sincronice în diverse etape

Scanned with OKEN Scanner

şi comparînd tablourile rezultate între ele. Discipline precum ştiinţa sau teoria *L.* (germ. *Literaturwissenschaft* — ştiinţa *L.*) sau sociologia *L.* consideră diverse aspecte ale fenomenelor literare, determinînd teoretic statutul *L.* (faţă de determinarea istorică oferită de istoria *L.*) *N.B.*

LITERATURĂ POPULARĂ (v. *FOLCLOR*).

LITERATURITATE ≈ Termenul, reprezentînd traducerea rus. *literaturnost'*, concept de bază al formaliştilor ruşi, desemnează totalitatea procedeelor prin care materialul luat din viaţă (cel social, economic, politic, psihologic, religios etc.) devine operă de artă, adică *literatură* (v.). Prin intermediul *L.*, opoziţia tradiţională dintre *conţinut şi formă* (v.) este reformulată ca opoziţie dintre material şi procedeu, «de unde o logică „extremistă" îi conduce pe formalişti să identifice „materialul" cu realitatea non-verbalizată, iar „procedeele" cu literatura însăşi; poezia este atunci formă distinctă şi capătă un statut autonom, separată şi opusă lumii exterioare. Este un mod tipic formaliştilor ruşi, mai tîrziu şcolii de la Praga şi structuralismului în genere, de a gîndi problemele teoriei literare în termenii teoriei lingvistice şi de a organiza spaţiul de interferenţă lingvistică/critică în baza unui *sistem* de semne comun celor două zone» (Sorin Alexandrescu, *Introducere în poetica modernă*, în vol. *Poetică şi stilistică*, 1972). *R.S.*

LITOTĂ ≈ Termenul provine din fr. *litote*, lat., gr. *litotes* „simplitate". *L.* desemnează procedeul stilistic menit să pună în lumină o idee ori un sentiment prin negaţie sau atenuare. Citim în *Cidul* lui Corneille: „Nu te urăsc" pentru: „Te iubesc"!; al optulea cînt din *Paradisul pierdut* de Milton ni-l prezintă pe Adam ca fiind foarte elocvent, în următorii termeni: „Limba nu-ţi este lipsită de darul vorbei". Ceea ce fusese, desigur, la început un eufemism devine în veacul XVII o formă a *preţiozităţii* (v.) şi a perifrazelor manieriste. Un personaj al lui Corneille vrea să spună că duşmanii au fugit, printr-o *L.* tipic manieristă: „Şi-n lipsă de războinici, lupta încetă". Homer, Vergiliu, poeţii medievali germani, Dante folosesc *L.* eufemistică. Un neam aprig devine la Vergiliu: „Non tarda gens" (Un neam ce nu-i zăbavnic). La noi, Eminescu foloseşte *L.* pentru a sublinia caracterul depreciativ: „Mulţi de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul" *(Scrisoarea I)*. *L.* este contrariul *hiperbolei* (v.): „Uite, zău, acum iau seama / Că-mi stă bine-n cap năframa / Şi ce fată frumuşică / Are mama!" *(*Coşbuc, *La oglindă)*. *R.H.*

LIVRESC ≈ Derivă din fr. *livresque*, de la *livre* „carte". Termenul indică apartenenţa la sfera ori la natura cărţii. O cultură

L. este aceea care își are sursa exclusiv în cărți. Tot astfel se vorbește despre erudiție *L.*, o afirmație *L.*, inspirație *L.* De aceea, termenul este rareori folosit fără un sens ușor peiorativ. Inspirația *L.*, de exemplu, e proprie acelor opere care nu exprimă viața sufletească autentică, ci o problematică aridă, culeasă exclusiv din cărți. *L.* înseamnă astfel, uneori, „arid, lipsit de substanță". Alteori, aplicat sentimentelor, se referă la comportamentul sentimental fals, copiat după exemple și eroi din literatură. O poezie *L.* implică o sursă pur literară. Uneori aceasta înseamnă creația unui *poeta doctus* (poet erudit). De cele mai multe ori poezia *L.* este considerată drept o producție epigonică, seacă, lipsită de originalitate. *N.B.*

LOGAEDIC ≈ Termenul provine din fr. *logaédique* (cf. gr. *logos* „vorbire în proză" și *aoide* „cînt"); desemnează un sistem de versificație antică îmbinînd, mai mult sau mai puțin regulat, *dactilul* (v.) cu *troheul* (v.) sau cu *iambul* (v.), adică acele măsuri prozodice care apropie poezia de proză. Odele lui Pindar sau cele ale lui Horațiu sînt scrise în versuri *L.* Al patrulea vers al strofei *alcaice* (v.) este cel mai tipic vers *L.*, fiind compus din doi dactili și doi trohei (⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –) (v. și *adonicul*, *alcaicul*, *saficul*). S-a constatat că ritmurile unor proze oratorice pot fi raportate la străvechile formule *L. R.H.*

M*ACARONICĂ (poezie).* ≈ În italiană *macaronico* înseamnă „latina de bucătărie", expresie folosită de umaniști spre a satiriza felul de a vorbi latinește al bucătarilor din mănăstiri. *M.* desemna un limbaj artificial — compus dintr-un vocabular în parte vulgar, adesea chiar dialectal, în parte latin — căruia i se aplicau morfologia, sintaxa, metrica și prozodia latină. În acest limbaj sînt scrise compoziții poetice burlești din evul mediu — *cîntecele goliardice* (v.), *farsele* (v.) — și, mai tîrziu, spre finele secolului XV, poezia numită chiar *M.*, al cărei inițiator este padovanul Micaele Odasi zis Tifi, cu opera sa *La Macharonea* (Macaronica), 1490. Strălucirea genului în Italia o va aduce Teofilo Folengo, cu poemul *Baldus* (1517), care circulă într-o mare parte a Europei. Influențe *M.* se găsesc în anumite pasaje din *Gargantua* de Rabelais, în *Bolnavul închipuit* de Molière, în opera englezului William Drummond, a spaniolului Mattias de Retiro. Poezia *M.* s-a născut ca o reacție față de caracterul fastidios al solemnității clasice, al imitatorilor și admiratorilor acesteia, precum și cu intenția de parodie literară și satiră socială. *Al.S.*

Scanned with OKEN Scanner

MADRIGAL ≈ Provine din fr. *madrigal*, it *madrigale*. Specie a poeziei lirice de natură galantă, formă de *epigramă* (v.) îndulcită, în care se face — cu spirit şi într-un spaţiu restrîns la un mic număr de versuri — un compliment unei femei, implicînd de obicei, din partea autorului, ingeniozitate şi preţiozitate în expresie. Îşi are antecedente în antichitatea greacă, în cîntecele pastorale cu caracter idilic. Începe prin a se defini în secolul XIV, mai întîi în literatura italiană (*madrigale*), cu contribuţiile incidentale ale unor poeţi ca Petrarca, Franco Sacchetti, ajungînd apoi în secolul XVI, în cuprinsul aceleiaşi literaturi, a căpăta şi o structură formală fixă: două sau trei terţine, urmate în încheiere de unul sau două cuplete, toate în vers iambic. În cuprinsul poeziei celorlalte mari literaturi occidentale, la poeţii care se întîmplă a-l cultiva cu un prilej sau altul, de la Clément Marot la Voltaire sau de la Hagedorn la Goethe bunăoară, nu apare legat de vreun canon prozodic. În literatura română, poezia de trubadur sentimental a lui Cincinat Pavelescu ia nu o dată întorsături de *M.*, exemplificînd din plin formula speciei. *D.P.*

MAGAZIN ≈ Termenul provine din fr. *magasin*, engl. *magazine*. **1.** Publicaţie periodică, de obicei ilustrată, cuprinzînd o varietate de teme şi subiecte ce se adresează unui public foarte larg, doritor să fie informat în cele mai diverse domenii, într-o formă lesne accesibilă. Primul *M.*, „Gentleman's Magazine" (Revistă pentru domni) e publicat de englezul Edward Cave în 1731. Mai tîrziu, apare în Franţa foarte apreciatul în epocă „Magasin pittoresque" (1833—1938). Răspîndit la început mai ales în Anglia şi Statele Unite ale Americii, *M.* a devenit în zilele noastre o publicaţie curentă şi universală, el concurînd cu marile reviste literare şi artistice de tradiţie. „Express", „Paris Match", la noi revista „Magazin", sînt asemenea publicaţii. **2.** În cultura română, cuvîntul *M.* a avut în secolul trecut sensul de colecţie de documente şi studii istorice, sens impus de „Magazin istoric pentru Dacia" (1845 — 1846), editat de N. Bălcescu şi Aug. Treboniu Laurian. *Al.S.*

MANIERISM ≈ Provine din fr. *manierisme*, it *manierismo*. **1.** Sensul general este de convenţionalism stilistic, de pastişare a procedeelor altcuiva sau a propriilor procedee literare, de îmbinare eclectică şi afectată a unor mijloace de expresie lipsite de originalitate. **2.** În sens istorico-literar, *M.* denumeşte perioada ce urmează Renaşterii. Pentru Burckhardt, Adolfo Venturi, H. Wölfflin, *M.* reprezintă faza Renaşterii în declin, interpretată negativ, ca un contrast între natură şi *manieră*, aceasta din urmă caracterizată prin utilizarea schematică şi artificială a formelor stilistice create de Re-

Scanned with OKEN Scanner

naştere; în critica de după 1920, *M.* cunoaşte o evaluare pozitivă, fiind socotit ca o reacţie anticlasică, iar nu ca un fenomen de decadenţă şi epuizare. *M.* e înţeles ca manifestare a unui puternic caracter subiectiv, ca libertate a fanteziei şi a impulsurilor spirituale (teză susţinută de Dvorák în *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance* — Istoria artei italiene în epoca Renaşterii, 1929, unde Tasso, Rabelais, Shakespeare şi Cervantes sînt socotiţi cei mai mari scriitori *M.*) Prin alăturarea acestui concept de schematismul evolutiv al lui Wölfflin, alţi cercetători văd în *M.* o fază de tranziţie necesară dintre direcţia clasicizantă a Renaşterii şi *baroc* (v.). 3. Termenul se extinde, ajungînd să desemneze orice manifestare artistică şi literară care se opune idealului clasic al normei, al clarităţii şi al apropierii de natură. E. R. Curtius în *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Literatura europeană şi evul mediu latin), 1948, înlocuieşte prin *M.* termenul *baroc,* prea mult uzitat, cel dintîi avînd avantajele unui „minimum de asocieri istorice". Astfel e desemnat ca *M.* tot ceea ce se îndepărtează de natural şi normal, exagerarea, fabulosul etc. ce-şi fac apariţia odată cu abandonarea idealului clasic. În terminologia lui Curtius, poeţii barochişti exemplari sînt numiţi manierişti, ex.: Góngora, Giambattista Marino. Această distincţie, şi altele care i-au urmat (v. Hocke, *Die Welt als Labyrinth* — Lumea ca labirint, 1957, *Manierismus in der Literatur* — Manierismul în literatură, 1959, şi *Vitalismo, animismo e panpsichismo e la decorazione del Cinquecento e del Seicento* — Vitalismul, animisimul şi panpsihismul şi decoraţia în secolele XVI şi XVII, 1960), consideră *M.* în cadrul eternei opoziţii dintre perioadele clasică şi romantică, dintre spiritul *apolinic* şi cel *dionisiac* (v.), dintre mentalitatea obiectivă şi cea subiectivă. Atribuindu-i-se această valoare categorială, *M.* ar reprezenta acele elemente şi motive care tulbură şi dezintegrează un sistem, un gust tradiţional acceptat, bine definit, ca şi tendinţa de contestare a acelor elemente şi motive care au caracterizat clasicismul. Din această perspectivă, Ovidiu este considerat unul din cei mai mari manierişti ai Europei. O definiţie generică a *M.*, care ţine seama de evoluţia internă stilistică, culturală şi socială a fenomenului, este cuprinsă atît în teza lui G. Weisse despre goticul tîrziu — *Elemente gotice tîrzii în literatura italiană a secolului XV* (1957)—, cît şi în interpretările lui Huizinga din cartea sa *Amurgul evului mediu*. *M.* constă, după aceşti autori, în reapariţia unor elemente gotice aplicate realismului quattrocentist şi în gustul pentru preţiozitate şi rafinament. În sprijinul acestui punct de vedere vin şi observaţiile criticii de alte orientări, care observă dualitatea *M.* — coexistenţa stilului eroic şi a cultului pentru graţie. La jumătatea secolului XV, conceptul

Scanned with OKEN Scanner

de *manière* desemna calitatea de a şti să trăieşti, însoţită de o bună educaţie, în sensul unei anume artificiozităţi şi preţiozităţi a comportamentului (lirica, nuvelele şi romanele cavalereşti cultivau „la belle manière" — comportarea frumoasă). Astfel *M.* este limitat la un curent în descendenţa goticului, care creează o lume a ficţiunii, abstractă şi cerebrală. În contrast cu tentativele de a interpreta *M.* ca un curent global al producţiei artistice a secolului XVI, cele mai recente contribuţii teoretice fac o distincţie între direcţiile stilistice şi cele spirituale dezvoltate paralel de-a lungul secolelor. Astfel, elementele manieriste ce coexistă în secolul XVI, pentru a cunoaşte, în cel următor, odată cu barocul, o nouă sinteză, sînt : gustul pentru lirica conceptuală şi preţioasă, sentimentul grandoarei, al măreţiei aulice, al decorativului preţios şi bogat, redescoperirea senzualismului şi a inspiraţiei din natură (ex. T. Tasso), intelectualismul şi aspiraţia religioasă, reînvierea cavalerismului. *A.M.*

MANIFEST ≈ Provine din fr. *manifeste*, lat. *manifestus* „ceea ce poate fi apucat cu mîna". La origine (în italiana şi franceza din secolul XVI), o declaraţie scrisă, publică şi solemnă, prin care un guvern, o personalitate sau o grupare politică îşi expune programul sau îşi justifică poziţia. Iniţial, *M.* e sinonim fie cu o proclamaţie, fie cu o profesiune de credinţă (de ex. *Manifestul* lui Brunswick, 1792). În acest sens, *Manifestul Partidului Comunist*, elaborat de K. Marx şi F. Engels în 1847 şi publicat în 1848, este un document teoretic şi programatic al comunismului ştiinţific, în care e expusă în teze esenţiale noua concepţie despre lume (materialismul filozofic, dialectica şi teoria luptei de clasă şi a rolului istoric revoluţionar al proletariatului ca făuritor al societăţii comuniste). Prin extensiune, termenul *M.* a fost aplicat expunerii teoretice prin care se lansează o mişcare literară sau artistică. *M.* e constituit, în acest sens, din declaraţii de principii emise de curente, mişcări, şcoli, personalităţi literar-artistice, referitoare la scopurile urmărite, la metodele sau instrumentele ce se propun a fi folosite, la raporturile artei cu diferitele elemente ale vieţii social-politice sau culturale contemporane, precum şi la raporturile cu tradiţia, cu arta trecutului sau a prezentului. Deşi ideea de *M.* există în programele estetice ale unor mişcări mai vechi (prefaţa lui Victor Hugo la *Cromwell* poate fi considerată un *M.* al romantismului francez), forma specifică de *M.* apare îndeosebi în secolul XX, în legătură cu diversele mişcări literar-artistice de *avangardă* (v.). Astfel, printre cele mai cunoscute *M.* se numără *M.* futuriste, de la *Fondazione e Manifesto del Futurismo* (Întemeierea şi manifestul futurismului) din 1909, redactat de F. T. Marinetti, pînă la *Manifesto futuristo dell'aeropittura* (Manifest futurist al aeropicturii), 1943, redactat de acelaşi ; *M.* dadaismului, redactate de

Scanned with OKEN Scanner

Tristan Tzara (şapte *M.* publicate în 1920); *M.* suprarealiste (*Manifeste du surréalisme* — Manifestul suprarealismului, 1924, redactat de André Breton, ca şi *Second manifeste du surréalisme* — Al doilea manifest al suprarealismului, 1930, de acelaşi). Asemenea *M.* au apărut şi în literatura română, îndeosebi în perioada interbelică. De ex.: *Manifest* al revistei „unu" (1928). Mai tîrziu: *Manifest către cititori şi colaboratori* („Orizont", 1944). *N.B.*

MANUSCRIS ≈ Termenul este un calc după lat. *manuscriptum* „scris de mînă". *M.* reprezintă forma iniţială a unei opere literare sau de altă natură (text scris de mînă), care se multiplică ulterior prin copii sau prin tipar. Studiul *M.* este important pentru istoria literară deoarece oferă posibilitatea de a urmări diferitele etape ale realizării operei respective, explicînd geneza acesteia, diferitele simboluri care pot apărea într-o formă încifrată în versiunea definitivă, anumite raporturi cu faptele istorice sau autobiografice etc., toate acestea concurînd la reconstituirea atelierului literar al autorului respectiv, la lămurirea unor aspecte concrete, de amănunt. *M.* definitiv al operei este, în cazul literaturii vechi, textul de bază al oricărei ediţii ştiinţifice; el poate fi autograf (scris de mîna autorului) sau scris de un copist. Operele care nu au fost răspîndite pe calea tiparului decît multă vreme după punerea lor în circulaţie, prin copiere repetată (şi acesta este cazul celor mai multe dintre monumentele literaturii noastre vechi), ajung să fie cunoscute în versiuni diferite, fie din cauza omisiunilor involuntare sau a greşelilor de copiere, fie pentru că anumiţi copişti introduc interpolări care dezvoltă textul, îl corectează sau îl comentează. Studiul acestor manuscrise (clasificarea, datarea, atribuirea lor, stabilirea relaţiilor dintre diferitele *M.* ale unei opere — *stema manuscriselor*, determinarea interpolărilor etc., toate contribuind la editarea ştiinţifică a textului) este sarcina unei discipline a filologiei, strîns legată şi de istoria literară, numită *textologie* (v. *Critică de text*). *M.An.*

MARINISM ≈ Formă de manifestare a preţiozităţii imagiste din epoca *barocă* (v.) a literaturii italiene, derivîndu-şi numele de la acela al iniţiatorului ei, poetul Giambattista Marino, care face senzaţie în primul sfert al secolului XVII prin ingeniozitatea căutată a limbajului său analogic. Este vorba de un stil forţat la exces prin complicarea sofisticată a jocului metaforic, de un limbaj artificios şi afectat prin excelenţă, care sfîrşeşte repede prin a se constitui într-o adevărată manieră. Marino şi numeroşii săi discipoli literari (Claudio Achillini, Gioran Leone Sempronio, Franscesco Melano, Giuseppe Artate etc.) se complac într-un abuz de subtilitate formală, urmărind cu orice preţ a uimi prin configurarea de şaradă a imaginilor. În tendinţa expresiei lirice, *M.* reprezintă în literatura italiană o mişcare sinonimă, pînă la un punct, cu *gongorismul* (v.) din literatura spaniolă,

cu *eufuismul* (v.) din literatura engleză sau cu curentul de salon al preţioşilor (v. *Preţiozitate*) din literatura franceză. *D.P.*

MARŞ ≈ Termenul provine din fr. *marche* şi desemnează textul care însoţeşte melodia cîntecului destinat să regleze cadenţa pasului. Versurile care inspiră muzica unui *M.* se disting, de obicei, prin caracterul direct al mesajului şi printr-o expresie energică şi mobilizatoare. Textul multor *M.* celebre nu a fost, dealtfel, destinat iniţial acestui scop, ci a fost adoptat tocmai datorită calităţilor menţionate. Este cazul cunoscutei poezii a lui Andrei Mureşanu *Un răsunet*, popularizat în timpul revoluţiei de la 1848 sub titlul *Deşteaptă-te, române!* Alteori, conţinutul unui text mai vechi se actualizează, cum s-a întîmplat cu *Marşul lui Dragoş*, publicat de C. Negruzzi în 1842, care a fost transformat în *Marşul lui Iancu* de unul din tribunii legiunii lui Avram Iancu, tot în timpul revoluţiei de la 1848. Mai multe poezii sînt intitulate de autorii lor *M.*, deşi nu au fost niciodată puse pe muzică, pentru că aveau în vedere tocmai o acţiune directă şi mobilizatoare asupra cititorilor (ex. oda *Marşul oştirii române* de V. Cîrlova). *M.An.*

MAXIMĂ ≈ Provine din fr. *maxime*, derivat din lat. med. *maxima [sententia]*, „sentinţă, cugetare, înţelepciune formulată scurt, dar avînd cea mai mare generalitate". Sfera semantică a termenului este astăzi diversificată: **1.** Formulare cu caracter general, foarte importantă din punctul de vedere al vieţii practice, al acţiunii şi condiţiei noastre sociale, de tipul: „Nu îndrepta răul prin rău" — Herodot. În acest caz, ea se deosebeşte de *adagiu* (v.), care denumeşte o vorbă înţeleaptă, un dicton, de obicei de provenienţă antică; de *apoftegmă* (v.), care are în vedere vorbele unui om ilustru rostite într-o împrejurare istorică însemnată; de *cugetare*, termen pe care-l atribuim oricărui gînd formulat expresiv; de *paradox* (v.), ce asociază termeni contradictorii, cu intenţia de a surprinde şi chiar brusca opinia generală; de *precept*, care are un înţeles mai acuzat pedagogic şi de *sentinţă*, care cuprinde formulări succinte, cu preponderentă valoare morală şi, în antichitate, juridică, ştiinţifică etc. (de unde şi stilul „sentenţios" al unor scrieri sau autori, adică stilul relativ „rece", expurgat de afectivitate şi ţintind la maximă generalitate, cu aparenţă de lege). **2.** Uzul comun atribuie *M.* o mare extindere, determinînd-o să înglobeze în cuprinsul ei şi adagiile, aforismele, apoftegmele, cugetările, paradoxurile, preceptele şi sentinţele, — în anume cazuri, chiar locuţiunile, *proverbele* (v.) şi *zicătorile* (v.), adică toate formulările succinte, populare sau culte, cu valoare morală, filozofică, religioasă, politică, juridică etc., ce se cunosc şi circulă în lume. De menţionat că mai ales cu acest înţeles s-a impus *M.*

Scanned with OKEN Scanner

opiniei publice, care o deosebeşte, cel mult, de proverb, fără a o mai diferenţa de celelalte specii cu care se înrudeşte. În devenirea spiritului uman, *M.* s-a impus în general pe două căi, care luminează însuşi modul ei de constituire. Una atestă apariţia sa în cadrul unor scrieri unde a fost introdusă sau a fost formulată întîmplător (cum e cazul multor opere antice sau moderne, din care a fost ulterior excerptată în felurite culegeri şi antologii; „Cîtă luciditate, atîta existenţă şi deci atîta dramă" — Camil Petrescu, *Jocul ielelor*); cealaltă cale priveşte producerea directă, voluntară şi expresă de *M.* de către feluriţi autori de-a lungul timpului. Mai ales aceasta din urmă a fost calea care a contribuit la extinderea înţelesului de astăzi al *M.*, ilustrată în antichitate de Appius Claudius Caecus, Publius Syrus şi alţii, iar în literaturile europene moderne de autori ca francezii La Rochefoucauld, Pascal sau Paul Valéry, germanii Lichtenberg, Goethe, Schopenhauer; la noi, Titu Maiorescu, Nicolae Iorga, Lucian Blaga etc. *G.M.*

MEDITAŢIE ≈ Provine din fr. *méditation*, lat. lit. *meditatio*. **1.** Specie a poeziei lirice filozofice, dezvoltată mai ales în cadrul epocii romantice, în care lirismul îşi găseşte o polarizare pe motive reflexive, se ridică la o treaptă de contemplaţie intelectuală. *M.* îşi trage substanţa din problemele esenţiale ale existenţei ce dau de gîndit oricărui poet cu sensibilitate metafizică: divinitatea, moartea, iubirea, timpul, istoria etc. Febra spirituală a romantismului favorizează cultivarea speciei, al cărei nume are să constituie, în 1820, chiar titlul unei celebre culegeri de versuri a lui Lamartine (*Méditations poétiques* — Meditaţii poetice). O bună parte din romanticii de pretutindeni, de la Gray şi Young la Puşkin şi Lermontov, de la Leopardi la Lenau, exemplifică poezia de ţinută meditativă, cu o discursivitate mai mult sau mai puţin accentuată. În literatura română, *M.* de tip romantic poate să fie întîlnită, între alţii, la Grigore Alexandrescu, mai tîrziu la Mihai Eminescu, la Alexandru Macedonski, la Panait Cerna şi chiar la T. Arghezi. **2.** Scriere în proză cu un subiect filozofic, moral, religios, de tipul *Les Ruines ou Méditations sur les révolutions des empires* (Ruinele sau Meditaţii asupra răsturnării imperiilor), 1791 de Volney. *D.P.*

MELODIE ≈ Provine din fr. *mélodie*, lat. *melodia*, gr. *meloidia* (cf. *melos*„ frază muzicală, cîntec cadenţat" şi *ode* „cîntec"). În utilizarea sa curentă, modernă, *M.* se referă în egală măsură la o realitate muzicală şi la una poetică. Dar, întrucît poezia (ca şi o frază muzicală) e constituită, fonic, din sunete articulate, *M.* se poate defini ca o succesiune de sunete astfel ritmate, cadenţate, reglementate prin legi strofice, încît să constituie o formă, o structură percep-

Scanned with OKEN Scanner

tibilă proprie, estetic agreabilă. Succesiunea melodică presupune anumite raporturi de sunete, o grupare a sunetelor în anumite configuraţii sonore, astfel încît întregul să dobîndească o semnificaţie tonală, *M.* fiind echivalentul unei gîndiri muzicale. În succesiunea lineară pe care-o constituie *M.*. trebuie să se ţină seama de frecvenţa vibraţiilor, de înălţimea sunetelor muzicale, ori de gradul de deschidere a vocalelor. În muzică *M.* are un nucleu generator într-un motiv pe care-l întîlnim de obicei în prima sau în primele fraze muzicale care conţin schema ritmică a *M.* De asemenea, muzica cunoaşte două tipuri principale de *M.*: cea *strofică* sau *închisă*, alcătuită din fraze, şi cea *infinită*, liberă de legi strofice. Discursul comun, vorbit ori scris, ca şi *M.* infinită, nu cunoaşte legi strofice, nici *accente (v)*. tonale distribuite periodic, conform unor legi fixe. Există o *M. sintactică*, specifică unei limbi, o *M.* a frazei, ca şi a *inversiunii* (v.). De asemenea, există o *M. semantică afectivă*, declarativă, interogativă, a suspiciunii, a exclamării, a mirării, a îndoielii, a insinuării etc. De aici arta, aparţinînd retoricii, de a asocia *M.* sintactică, sau pe cea semantică afectivă, la sensurile discursului. În poezie se poate observa existenţa unei *M.* strofice echivalente, dar nu identice, cu aceea din muzică. *M.* poeziei ori a prozei se bazează pe înălţimea, adîncimea, timbrul, culoarea vocalelor, a silabelor, a cuvintelor, pe mişcarea şi căderea tonurilor. *N.B.*

MELODRAMĂ ≈ Provine din fr. *mélodrame*, it. *melodramma* (cf. gr. *melos* „cadenţă, frază muzicală" şi *drama*); denumeşte astăzi, într-un sens peiorativ, o piesă de teatru sau o operă literară în care drama autentică, în sensul de înfruntare dintre personaj şi lume, este subţiată de o acţiune neverosimilă, cu situaţii exagerate, episoade ilogice, rezolvări artificiale (sfîrşit fericit — *happy end*), totdeauna moralizatoare, cu personaje schematice angrenate în conflicte violente, scrisă într-o tonalitate sentimental-mediocră. *M.* era la începutul secolului XVIII o specie de teatru însoţită de acompaniament muzical, îndeosebi la unele pasaje sentimentale şi intrări ale personajelor, specie prin care, după încercările din secolele XV — XVII de a reînvia tragedia antică şi de a îmbogăţi pastorala, unii autori credeau a regăsi forma şi spiritul vechii tragedii greceşti. Cel mai mare succes în acest gen îl va obţine P. Metastasio (1698—1782), supranumit „principele poeziei melodramatice", care, începînd cu *Didone abbandonata* (Didona părăsită), 1724, şi continuînd cu *Catone in Utica*, *Artaserse* ş.a. va ajunge să stîrnească entuziasmul lui Rousseau şi admiraţia lui Voltaire. Oscilînd între *idilă* (v.) şi *elegie* (v.), sesizînd conflictul între un eroism de ocazie, cam teatral, şi natura umană, Metastasio va reflecta în fond în opera sa viaţa Italiei contemporane, de o exterioară măreţie tragică, dar destul de goală şi comică în fond, *M.* lui fiind astfel o comedie în formă tragică, deşi — după opinia lui Francesco de Sanctis — „dramele lui

sînt ceva imperfect, prea muzicale ca poezie şi prea poetice ca muzică". *M.* teatrală, sentimentală şi lacrimogenă, a fost foarte populară sub Imperiu şi Restauraţie în Franţa, avînd adevăraţi maeştri: Guilbert de Pixérécourt — supranumit „Shakespeare şi Corneille al bulevardelor", care în 30 de ani produce 111 piese (între care *Victor ou l'Enfant de la forêt* — Victor sau copilul pădurii, 1798, *Coelina ou l'Enfant du mystère* — Coelina sau copila misterelor, 1801), Ch. L. Caignez, V. Ducange, Bouchardy ş.a. E de notat că, într-o altă concentrare dramatică, multe din procedeele *M.* (deghizarea, răpirea, otrăvirea etc.) vor trece în drama romantică, sentimentalismul şi construcţia facilă refugiindu-se în romanul popular de tipul E. Sue, P. Féval, M. Zévaco etc. *M.D.*

MEMORIAL (v. *MEMORIALISTICĂ*).

MEMORIALISTICĂ ≈ Termen derivat de la *memorial*, din fr. *mémorial*, lat. lit. *memorialis*. **1.** Consemnarea retrospectivă a unor împrejurări şi evenimente cărora autorul le-a fost martor în cursul vieţii sale. Definindu-se ca preocupare la frontiera dintre literatura confesivă şi istorie, *M.* prezintă în primul rînd un interes documentar, care apare cîteodată dublat şi de unul artistic, în funcţie de talentul de evocare al naratorului. Accentul nu cade pe persoana autorului, ca în autobiografie, ci pe faptele şi evenimentele de care acesta a avut prilejul să ia cunoştinţă direct, la un moment dat. Scrise de obicei la bătrîneţe, memoriile aduc amănunte revelatoare, în măsură să contribuie la reconstituirea adevărului cu privire la oameni şi întîmplări din trecut. În majoritatea cazurilor, de la Cezar la Churchill sau de la Chateaubriand la Malraux bunăoară, memorialiştii se recrutează din categoria unor personalităţi a căror existenţă a fost implicată semnificativ, într-un fel sau altul, în istoria politică sau culturală a epocii lor. La noi, o ilustrare a genului, în direcţia referinţelor la viaţa literară, o avem, între altele, cu amintirile de la Junimea din Iaşi ale lui Gheorghe Panu şi ale lui Iacob Negruzzi şi cu volumele de memorii ale lui E. Lovinescu. **2.** O formă particulară a *M.* este constituită de însemnările de călătorie, cu o tradiţie deschisă încă din evul mediu de Marco Polo. Multe dintre ele, mai ales în epoca modernă, se găsesc publicate sub denumirea „Memoriale". În literatura română, operele de acest gen au o lungă tradiţie, începînd cu Dinicu Golescu, *Însemnare a călătoriei mele*, continuînd cu *Memorial de călătorie* de Grigore Alexandrescu, precum şi cu memorialele lui N. Iorga, M. Ralea ş.a. *D.P.*

MEMORIE (INVOLUNTARĂ) ≈ Reactualizarea în conştiinţă a ceea ce am trăit la un moment dat în trecut, prin declanşarea spontană a unui proces de asociaţii senzoriale. Prezentarea lucrurilor, în deriva fluxului *M.i.*, constituie pentru romanul secolului XX marea

Scanned with OKEN Scanner

descoperire a *autenticității* (v.) subiective, descoperire pe care o datorăm lui Marcel Proust, cu ciclul *A la recherche du temps perdu* (În căutarea timpului pierdut), 1913—1925. În mod independent, James Joyce, cu *Ulysses*, scris între 1914—1922, are să facă din *M.i.* o experiență limită a construcției romanești. La noi, în epoca dintre cele două războaie, Camil Petrescu, adeptul declarat al modului de creație proustian, ridică primul problema structurării romanului pe mișcarea cu totul liberă a *M.i.* „Lanțul amintirilor mele e spontan, nedirijat. El nu urmărește un schelet de fapte, o temă, așa ca o construcție arhitecturală. În sfîrșit, memoria mea nu funcționează, cînd funcționează involuntar, după un plan care să coincidă cu regulile învățate la estetică, ale perfectului roman clasic. Nu e cu putință ca memoria noastră involuntară să funcționeze după un asemenea plan, iar o carte ticluită după jaloane și rețetă e artificială, falsă. Ce voi face atunci? În mod simplu, voi lăsa să se desfășoare fluxul amintirilor. Dar, dacă tocmai cînd povestesc o întîmplare, îmi aduc aminte, pornind de la un cuvînt, de o altă întîmplare? Nu-i nimic, fac un soi de paranteză și povestesc toată întîmplarea intercalată". *D.P.*

MENESTREL ≈ Termenul provine din fr. *ménestrel*, derivat din lat. pop. *ministerialis* „slujitor". Indică, atît în Anglia cît și în Franța, un tip de poet-cîntăreț, din epoca evului mediu, care umblă din castel în castel sau se stabilește la cîte o curte de mare feudal, pentru a se produce acolo cu versuri debitate pe muzica unui instrument cu coarde. Fie că este vorba de compoziții personale, fie că sînt colportate cîntece datorate altora, avem a face, de obicei, în cazul *M.*, cu un recital bazat exclusiv pe poezii de substanță epică. În aceasta stă de altminteri și principala deosebire față de manifestările artistice ale *trubadurilor* (v.) sau *truverilor* (v.), care vin cu o poezie cavalerească eminamente lirică. Chemați să constituie adevărate numere de divertisment la ospețe, nunți și chiar încoronări, *M.* ajung uneori să joace și un rol de îmbărbătare, întovărășind la luptă trupele protectorilor lor. În 1397, la Paris, sfîrșesc prin a se constitui într-o corporație. Arta li se degradează treptat: din poeți, decad în cele din urmă la simpla funcție de instrumentiști de muzică de dans. *D.P.*

MENIPEE (SATIRĂ) ≈ Denumirea *M.* sau *satiră M.* (numită uneori și *satiră varroniană*) derivă de la numele filozofului cinic grec Menippos (sec. III î.e.n.), considerat a fi creatorul acestei specii literar-filozofice. Opera lui s-a pierdut; însă formula a fost reluată de grecul Lucian și de latinul Varro (*Saturae* [*Menippeae*). *M.* este originar o variantă a *satirei* (v.) în versuri, în care se introduc interludii în proză. Specia satirei *M.* a păstrat pînă tîrziu, în

timpurile moderne (Thomas Love Peacock), obiceiul de a intercala versuri în naraţiune. *M.* satirizează îndeosebi atitudini ale spiritului uman. Tipurile caricaturizate în *M.* antică sînt de obicei parveniţii, lacomii, şarlatanii, dar şi pedanţii *(philosophus gloriosus)*. Pot fi considerate *M.* acele structuri narative ale antichităţii (Petronius — *Satirikon*, Apuleius — *Măgarul de aur*) sau ale timpurilor moderne (operele narative ale lui Rabelais, Swift, Voltaire, Peacock) în care accentul nu este pus pe faptele eroilor, ci acestea devin un pretext pentru exerciţiul liber al unei fantezii intelectuale. Personajele apar de cele mai multe ori ca reprezentanţi ai unor idei sau concepţii abstracte. De aici (mai ales în *M.* modernă) frecvenţa cu care apar anumite tipuri intelectuale, prin care se satirizează îndeosebi malformaţiunile psihice sau spirituale (pedanterie, bigotism, incompetenţă intelectuală, falsă virtuozitate etc.). Personajele *M.* fiind adeseori reprezentante ale unor structuri spirituale sau morale vicioase, satira sau caricatura determină o stilizare a lor. *M.* nu face apel la modul de caracterizare realist sau naturalist decît în subsidiar sau ca o mască, pentru a scoate mai bine în evidenţă unele trăsături. Viciile urmărite nu sînt dealtfel decît rareori cele sociale, de cele mai multe ori fiind adevărate forme morbide ale intelectului. În structura *M.* se produc dislocări frecvente ale firului narativ, ceea ce conferă operei o aparentă dezordine. Sînt, de asemenea, dese dislocări în logica naraţiunii. Forme particulare ale *M.* sînt *dialogul* (v.) sau colocviul satiric (Lucian, Erasmus, Voltaire), în care se confruntă, sub o formă dramatică, atitudini intelectuale trăite ca atitudini de viaţă. *M.* ia uneori alura *pamfletului* (v.) politic (de ex. *La Satire Ménipée* — Satira menipee, opera colectivă a unor jurişti, eclesiaşti şi poeţi din secolul XVI). Structura *M.* este descoperită în opera lui Dostoievski, de M. Bahtin, care relevă asocierea „carnavalescului" cu trăsăturile tradiţionale ale *M. N.B.*

MESAJ ≈ Termenul provine din fr. *message* (cf. lat. *missus* „trimis"). **1.** Comunicare transmisă prin intermediul cuiva sau a ceva. **2.** Semnificaţia unei opere literare, artistice. În terminologia literară contemporană cele două sensuri interferează adesea, prin *M.* înţelegîndu-se în acelaşi timp şi opera literară (sinonime: *enunţ, text*) privită ca un ansamblu structurat de elemente şi ceea ce se semnifică prin ea, sensurile care rezultă din text şi prin context, din actualizarea posibilităţilor pe care limba le conferă semnelor. *M.* este strîns legat de *cod* (v.), adică de sistemul de mijloace convenţionale prin care este transmis. În acest sens, stilul a putut fi definit ca o proprietate a *M.* în măsura în care acesta e codificat. *R.S.*

MESIANISM ≈ Provine din fr. *messianisme* (cf. ebr. *Mesia* „mîntuitor, salvator"). Cuvîntul defineşte o atitudine

profetică şi de exaltare în împlinirea unei misiuni prin sacrificiu. În conformitate cu legenda biblică, Isus Hristos s-a sacrificat pentru a salva omenirea de urmările păcatului originar. Prin tradiţie, gestul a devenit simbolic şi, în consecinţă, orice concepţie asupra vieţii în care devoţiunea faţă de un înalt ideal uman devine normă de comportament poate fi considerată de esenţă mesianică. *M.* este una din trăsăturile distinctive fundamentale ale *romantismului* (v.), strîns legat de problematica *geniului* (v.) şi a *eroului* (v.). În literatura română, generaţia revoluţionară de la 1848 a fost caracterizată şi prin *M.* ei, prin dăruirea pentru ideea de mai bine, prin încrederea că va veni o zi a libertăţii naţionale şi a dreptăţii sociale visate. Se vorbeşte de asemenea despre *M.* sau despre profetismul poeziei lui Octavian Goga, ca expresie a sentimentului de aşteptare a unui izbăvitor naţional, precum şi de *M.* literaturii promovate de poporanism. În istoria şi critica literară, termenul a căpătat circulaţie şi pentru definirea unei anume coordonate a literaturii ruse din secolele XIX şi XX. Se consideră în general că *M.* rus şi-a găsit cea mai înaltă expresie artistică în opera lui Tolstoi şi Dostoievski. De asemenea, mişcarea narodnicistă din Rusia a avut la început o pronunţată nuanţă mesianică, ce s-a exteriorizat şi prin tendinţa „mersului în popor" (*„hojdenie v narod"*). *M.* a influenţat şi poezia revoluţionară din primii ani de după 1917. Într-o odă a poetului proletar Vladimir Kirilov, muncitorul e denumit chiar „Mesia cel de fier" *(Jeleznîi Mesia)*. Caracterul mesianic al revoluţiei ruse a fost exaltat de A. Blok *(Cei doisprezece, Sciţii)*, Andrei Belîi *(Hristos a înviat)*, Maiakovski, Esenin. *M.N.*

METAFIZICI (POEŢII) ≈ Termenul traduce sintagma engl. *Metaphysical Poets* „poeţii metafizici" şi desemnează, din punctul de vedere al istoriei literare, un grup de poeţi englezi, mai ales din prima jumătate a secolului XVII (John Donne, Richard Crashaw, George Herbert, Henry Vaughan, Thomas Carew, John Suckling, Andrew Marvell etc.), caracterizaţi prin înclinaţia spre căutarea sensurilor ascunse ale existenţei, spre descifrarea semnificaţiilor filozofice ale sentimentelor. Opera lor de rafinament şi subtilităţi baroce oglindeşte o criză a sensibilităţii, provocată de mutaţia valorilor pe multiple planuri : social, politic, intelectual. Termenul „metafizic" a fost sugerat de John Dryden în *Discourse Concerning the Original and Progress of Satire* (Discurs asupra originii şi progresului satirei), 1693, în legătură cu poezia lui John Donne. Termenul este specific criticii literare engleze şi este pus în circulaţie de dr. Samuel Johnson în *Lives of the Poets* (Vieţile poeţilor), unde specificul imaginii *M.* este definit ca un tip de *discordia concors* (convergenţa divergenţelor). Apărută ca o reacţie faţă de *petrarchismul* (v.) şi retorismul convenţio-

nal, poezia metafizică engleză reflectă conflictul dintre viaţa spirituală şi cea senzorială, introspecţia şi tensiunea interioară, sondarea infinitului, folosirea unei imagistici bazate pe convergenţa divergenţelor, pe cultivarea ironiei şi a paradoxului, pe exaltarea pasională, cenzurată de raţiune. Procedeul specific barocului european, *concetto*-ul (v.) (engl. *conceit*), este caracteristic şi poeziei metafizice engleze, exprimînd înclinarea spre unirea neaşteptată şi imprevizibilă a contrariilor, ca şi spre exagerare şi afectare. Prin lărgirea sferei noţiunii, este numită poezie metafizică orice poezie care întruneşte unele din aceste caracteristici, critica modernă acordînd această denumire şi unor poeţi care preced sau urmează grupului de poeţi *M.* englezi: La Ceppède (Franţa), Quevedo (Spania), Huygens (Olanda). Interesul pentru poeţii *M.* reapare odată cu lirica din primele decenii ale secolului XX: T. S. Eliot, în eseul *On the Metaphysical Poets* (Despre poeţii metafizici), concepe tipologic trei mari epoci de înflorire a poeziei metafizice, în funcţie de capacitatea de a „amalgama experienţe disparate": 1) secolul XIII—XIV în Italia, de la Guido Guinizelli la Dante; 2) secolul XVII în Anglia, reprezentat de poezia lui John Donne şi şcoala sa, cu rădăcini în drama shakesperiană; 3) secolul XIX în Franţa, cu poezia lui Ch. Baudelaire, Jules Laforgue şi cu simboliştii. Denumirea poate fi extinsă şi la o parte a poeziei engleze şi americane a secolului nostru. *A.M.*

METAFORĂ ≈ Termenul provine din fr. *métaphore*, gr. *metaphora* „transport, strămutare", în sens propriu, „transfer", în sens figurat. Denumeşte figura de stil prin care se trece de la semnificaţia obişnuită a unui cuvînt sau a unei expresii la o altă semnificaţie, pe care cuvîntul sau expresia nu o pot avea decît în virtutea unei comparaţii subînţelese. Astfel, sensul clasic al *M.* prevede transferul noţiunii abstracte în ordinea concretului printr-o comparaţie prescurtată. Un cuvînt-imagine înlocuieşte cuvîntul-obiect al *comparaţiei* (v.). *M.* renunţă la formulele care leagă termenii unei comparaţii (de ex.: „precum", „ca şi", „asemenea", „ca" etc.). A numi metaforic „luna" „regina nopţii" înseamnă a exprima concis rezultatul comparaţiei dintre „lună" şi o „regină". Cînd se vorbeşte despre „lumina spiritului", cuvîntul lumină este înţeles metaforic, adică figurat, căci „lumina", în sensul propriu al termenului, face vizibile lucrurile fizice. Cuvîntul de care ne servim în *M.* este luat într-un alt sens decît în cel propriu. Aristotel, în cea dintîi teoretizare a *M.* pe care o avem, a observat caracteristica esenţială a acestui transfer: transpunerea unui termen de la conceptul căruia i se aplică propriuzis, la un alt concept, care are o asemănare de caracter cu primul. Tot Aristotel încearcă o primă clasificare a *M.*: „*M.* e trecerea asupra

unui obiect a numelui altui obiect, fie de la gen la speţă, fie de la speţă la speţă, fie după analogie" (*Poetica* XXI, 1457b). Cicero indică o origine posibilă a *M.* într-o lipsă a expresiilor proprii pentru anumite noţiuni apărute în cursul timpului, prin dezvoltarea experienţelor diverse ale omului. S-au denumit astfel lucruri sau fapte noi prin expresii vechi. Cu timpul, după Cicero (*De oratore*, III), aceste expresii necesare au devenit ornamente retorice. Această teză îşi va păstra autoritatea pînă la începutul secolului XIX. Astfel, Dumarsais (*Des Tropes ou Des différents sens* — Despre tropi sau despre sensurile diferite) observă, după Cicero, că „seceta de cuvinte" a născut *M.* El adaugă că imaginaţia împlineşte prin imagini cuvintele care lipsesc, aceste imagini avînd o forţă expresivă particulară; simpla „adormire" devine „îngropare în somn", în versul lui Vergiliu: „Invadunt urbem somno vinoque sepultam" (Au invadat oraşul îngropat în somn şi în vin — *Eneida*, II, v. 265). În artele poetice renascentiste şi postrenascentiste, *M.* e considerată o simplă podoabă stilistică, păstrîndu-se ideea antică a ornamentului poetic sau retoric. Abia în secolul XVIII, Giambattista Vico (în *Scienza nuova* — Ştiinţa nouă, II, 1) modifică această înţelegere a *M.*, considerînd că la temelia acestei figuri stă o interpretare a lumii diferită de cea curentă, cotidiană. *M.* aparţine originar, după Vico, înţelegerii metafizice a universului, făcîndu-şi apariţia în prima fază, „poetică", a spiritului şi civilizaţiei umane. Teoretician al *animismului* (v.), Vico explică *M.* printr-o personificare a lucrurilor, o animizare a firii. Odată cu dezvoltarea spiritului uman, *M.* nu mai corespunde acestei necesităţi lingvistic-filozofice, funcţia sa metafizică cedează locul unei funcţii retorice. În epoca romantică, Jean-Paul Richter (*Vorschule der Aesthetik* — Introducere în estetică) atribuie originea *M.* urmărilor înstrăinării de natură, deci nevoii omului de a înţelege lumea împrumutîndu-i caractere ce aparţin condiţiei umane. *M.* ar fi, aşadar, o *personificare* (v.), care nu aparţine însă unei etape originare, de început, a evoluţiei omului. Pentru estetica romantică, *M.* revelează universul imaginar. Ea este puntea necesară, singura în stare să lege reprezentarea şi expresia. În acest sens o consideră A. W. Schlegel (*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* — Prelegeri despre beletristică şi artă), ca un ornament al stilului poetic ce mijloceşte trecerea de la sărăcia limbajului la liberul joc al expresiei. Estetica simbolistă priveşte *M.* ca o figură necesară, întemeiată pe analogia universală. Prin *M.*, simboliştii îşi propun să descopere o lume invizibilă, necunoscută, revelabilă doar „în oglindă". Dar *M.* nu aparţine doar limbajului poetic. S-a constatat demult că vorbirea populară este substanţial metaforică. Bossuet afirmă că în piaţă se folosesc mai multe *M.* decît în *Eneida*. Mulţi termeni uzuali au fost la început *M.*

Scanned with OKEN Scanner

Astfel „arivistul" este „cel care se pricepe să treacă rîul", „rivalii" sînt riveranii care-şi scot apa din acelaşi curs de apă (lat. *rivus* „rîu"), pentru acest motiv iscîndu-se între ei dispute. Limba este prin excelenţă metaforică; ea încorporează sufletescul şi spiritualizează corporalul — arată Alfred Biese (*Philosophie des Metaphorischen* — Filozofia metaforicului). Unele cuvinte abstracte îşi au originea în metaforizarea unor cuvinte concrete mai vechi. Remy de Gourmont a observat şi el că: „în starea actuală a limbilor europene, aproape toate cuvintele sînt *M.*" (*L'Esthétique de la langue française* — Estetica limbii franceze). Alături de această funcţie general lingvistică a *M.* observăm — pe plan etnologic — existenţa unei funcţii magice. Aceasta a apărut în legătură cu cuvintele care nu trebuiau rostite (de unde procedeul metaforizării). O explicaţie etnologică a originilor *M.* (de ex. aceea a lui Heinz Werner, *Die Ursprünge der Metapher* — Originile metaforei) relevă raporturile *M.* cu tabuizarea numelor şi alte procese de psihologie primitivă. Asociate cu funcţiile lingvistice şi magice ale *M.* sînt celelalte funcţii, sistematizate de T. Vianu în *Problemele metaforei* astfel: funcţia cognitiv-filozofică (susţinută de Ortega y Gasset — în eseul *Cele două mari metafore ale filozofiei* —, după care *M.* este mai mult decît un mijloc al expresiei, fiind „un mijloc esenţial al cunoaşterii"); funcţia psihologică (T. Vianu neagă asimilarea freudiană dintre vis şi creaţia poetică, ca şi pe aceea dintre funcţia psihologică a visului, care ar fi „liniştitoare", şi cea a *M.*, care ar fi „neliniştitoare"; el afirmă existenţa unei funcţii eliberatoare, cathartice, a *M.*, întemeindu-se pe cercetările lui H. Pongs (în *Das Bild in der Dichtung* — Imaginea în poezie); funcţia estetică, implicînd sensibilizarea, potenţarea impresiei, exprimarea unor atitudini sentimentale (adeseori disimulate) ale eului, precum şi unificarea datelor sensibilităţii. Preponderenţa uneia sau a alteia din aceste funcţii determină caracterul *M.* Categoriile *M.* sînt determinate de aceste caractere, ca şi de domeniul din care sînt extrase expresiile metaforice, ori de forma lor de expresie. Astfel, în afara clasicei împărţiri aristotelice a *M.* în cele trei categorii menţionate, pot fi amintite: *M. personificatoare* (de ex.: „Bătrînul fluviu bate-n maluri / Luptînd să rupă trupul gheţii / Sub care braţele-i sînt prinse" (Duiliu Zamfirescu, *Iarna pe Dunăre*); *M. cosmologică* (Baudelaire adresîndu-se iubitei în *Causerie*: „Eşti un cer frumos de toamnă, limpede şi trandafiriu"); *M. unificatoare*, întemeiată pe analogie (de ex.: „plînsul auriu al unei stele" — Al. Philippide, *Aur sterp*); *M. sinestezice* (Rimbaud: „*A*, noir corset velu des mouches éclatantes" — *A*, negru corset catifelat de muşte strălucitoare, *Voyelles* — *Vocale*). Lucian Blaga (în *Geneza metaforei şi sensul culturii*) distinge două tipuri de *M.*: **1.** *M. plasticizante*, care

se produc în cadrul limbajului, prin apropierea unui fapt de altul mai mult sau mai puţin asemănător, ambele fiind din domeniul lumii date, închipuite, trăite sau gîndite. Apropierea între fapte sau transferul de termeni de la unul asupra celuilalt se face exclusiv în vederea plasticizării unuia din ele (de ex. : rîndunelele aşezate pe firele de telegraf numite „note pe un portativ" — ex. lui Blaga); 2. *M. revelatorii*, care sporesc semnificaţia faptelor însele la care se referă. Ele sînt destinate să scoată la iveală, să reveleze ceva ascuns chiar în elementele pe care le vizează (de ex. : „Soarele, lacrima Domnului, cade în mările somnului" — L. Blaga, *Asfinţit marin*). *N.B.*

METONIMIE ≈ Termenul provine din fr. *métonymie*, lat. gr. *metonymia* „înlocuirea unui nume cu altul". Figură de de stil înrudită cu *metafora* (v.), care constă în a numi un obiect prin intermediul unui termen desemnînd un alt obiect, legat cu primul printr-o relaţie logică. Astfel, în vorbirea obişnuită se exprimă adesea conţinutul prin ceea ce cuprinde, opera — prin numele autorului, o noţiune morală printr-una fizică, numele unui produs — prin locul de origine. Exemple : „a bea un pahar" (conţinutul unui pahar), cineva „posedă un Luchian" (un tablou de Luchian); „a-şi pierde capul" (a-şi pierde mintea, a fi zăpăcit); „a gusta un Cotnari" (a gusta un vin de Cotnari). În poezie, *M.* are la bază aceleaşi substituiri, cărora trebuie să le adăugăm, ca mai importante, pe acelea dintre cauză şi efect şi dintre abstract şi concret. Exemple: „— Ia, eu fac ce fac de mult / Iarna viscolu-l ascult, / Crengile-mi rupîndu-le / Apele-astupîndu-le, / Troienind cărările / Şi gonind cîntările" (M. Eminescu, *Revedere*). Apele îngheţate sînt *astupate*, înmormîntate, nu se mai văd; *cîntările* se referă, evident, la păsările codrului, plecate în timpul iernii. Ca şi metafora, *M.* este o figură de stil de o mare forţă plastică, evitînd expresia tocită şi apelînd la sintagme sau îngemănări de cuvinte capabile să declanşeze emoţii estetice. Exemple : „Şi-nlănţuindu-mi gîtul cu braţe *de zăpadă*" (M. Eminescu, *Strigoii*); „De l-au prins apoi duşmanii, l-au legat şi i-au scos ochii / Ca dovadă de ce suflet stă în *piepţii unei rochii*" (M. Eminescu, *Scrisoarea V*); „Luna-şi *picură argintul* / Tremurîndu-l pe fereastră" (O. Goga, *Pace*). *Al.S.*

METRICĂ ≈ Termenul provine din fr. *métrique*, gr. *metrike [tehne]*. Ramură a poeticii care are ca obiect studiul tehnicii formale a versurilor şi a dispunerii lor în strofe. Multă vreme *M.* a fost restrînsă la compoziţia ritmurilor bazate pe principiul cantitativ (succesiunea silabelor lungi şi scurte) şi a strofelor din poezia greco-latină. Spre deosebire de *prozodie* (v.), *M.* are ca obiect cantitatea silabelor din vers. După ce cantitatea vocalică încetează să mai joace vreun rol, *M.* devine silabică (versuri formate dintr-un număr egal

Scanned with OKEN Scanner

de silabe accentuate); rima, utilizată uneori şi în poezia greco-latină, devine obligatorie. În epoca noastră, mai ales după simboliști, se postulează libertatea metrică. Astăzi *M.* denumeşte orice sistem de versificaţie, indiferent de natura sa. După Aristoxenos din Tarent (secolul IV î.e.n.), *M.* făcea parte din teoria muzicii, care mai cuprindea armonia şi orchestraţia. În *elenism* (v.), *M.* devine o disciplină practică în cadrul gramaticii. *M.* a fost creată de muzicologi şi gramatici, în încercarea de definire prin scheme universale a formelor ritmurilor poetice. Orice poezie este formată din metri : „poetica structura constat *metrois*, id est dimenssione quadam" (structura poetică este formată din metri, adică dintr-o măsură)— Quintilian, 9, 4, 46. Metrul este o unitate cuprinzînd două elemente, unul tare şi accentuat, celălalt neaccentuat ; el poate coincide cu *piciorul* (v.), dar poate fi format şi din două picioare unite printr-un accent principal : *trimetrul* (v.) iambic, de pildă, numit de romani *senarius iambicus* — are şase picioare şi trei metri. În funcţie de piciorul utilizat, metrii pot fi *dactilici* (hexametrul dactilic), *iambici* (trimetrul iambic), *trohaici* (tetrametrul trohaic) etc. În antichitate, au existat două teorii asupra metrilor : a) *teoria derivării*, conform căreia toate formele metrice sînt derivate din hexametrul dactilic şi trimetrul iambic (Terentianus Varro) ; b) *teoria prototipurilor*, aparţia independentă a formulelor metrice (Heliodor, Hephaiston). Cele două teorii sînt contopite într-una singură în secolul IV e.n. de către Diomede. Gruparea versurilor în strofe a cunoscut o mare varietate în poezia lirică antică, poeţii bucurîndu-se de o libertate deplină pentru alcătuirea de noi forme. Cele mai cunoscute sînt : strofa alcaică (v. *Alcaic*), asclepiadă (v. *Asclepiad*), safică (v. *Safic*). În epoca modernă s-au dezvoltat noi sisteme de strofe (v. *Strofă*). În general, *M.* europeană are la origine *M.* antichităţii greco-latine. Au existat şi alte sisteme de *M.* În *poezia babiloniană* existau perioade ritmice, ale căror legi nu se cunosc încă. În *poezia ebraică* sistemul metric se caracteriza prin *paralelism* (v.), care consta în organizarea simetrică a membrilor frazei. Sistemul apare în pasajele lirice ale *Vechiului Testament* (în *Psalmi*, de exemplu). În *poezia indiană* se găsesc mai multe sisteme. Iniţial, în *Rig-Veda* (Veda regală), versurile aveau un număr determinat de silabe : 8,11 sau 12. Metrii postvedici, de natură profană *(laukika)*, au la bază principiul cantităţii (*jati* — metri cantitativi) ; apoi apar scheme metrice duble, de esenţă cantitativă şi numerică totodată, numite *aksaracchondas*. În secolul II e.n., Pingalya compune un tratat de *M.* *Poezia arabă* are un sistem de metri cantitativi foarte bogat, ale cărui norme tradiţionale au fost elaborate în secolul VIII e.n. de Khalil ibn Ahmad. Versul cel mai simplu era *tripodia iambică (ragiaz)*. Poezia arabă utilizează în mod constant

Scanned with OKEN Scanner

rima. În *poezia germanică* din secolul VIII—IX e.n. se formează stilul aliterant, care se caracteriza prin coincidența accentului metric cu cel gramatical și, mai ales, prin utilizarea obligatorie a *aliterației* (v.), care avea și funcția de a marca silaba cea mai importantă a perioadei. *Gh.C.*

MILITANTISM ≈ Provenit din fr. *militantisme* (cf. *militant* „luptător, combatant"), cuvîntul e folosit în istoria și critica literară pentru a defini în sensul cel mai general o atitudine partizană, activă. Se vorbește astfel de literatură militantă, dar și de critică literară militantă. O literatură militantă este o literatură angajată, aflată conștient și deschis pe o poziție de participare la lupta pentru împlinirea unui ideal, de regulă extraliterar. Literatura partinică este o literatură militantă, aflată în slujba luptei pentru victoria idealurilor comuniste. În istoria literaturii române, un exemplu tipic de literatură militantă l-a oferit mișcarea pașoptistă. Mai tîrziu, ideea unei literaturi militante a fost apărată în publicațiile socialiste și muncitorești ca, de exemplu, „Contemporanul", „Viața socială", sau, în secolul XX, „Bluze albastre". ș.a. Termenii militant și *M.* sînt sinonimi în bună măsură cu aceia de scriitor angajat, literatură angajată, care au început să fie folosiți cu această accepție în Franța, în anii celui de-al doilea război mondial și în cei imediat următori, pentru a-i deosebi pe scriitorii legați de mișcarea de rezistență antifascistă de aceia care continuau să susțină că artiștii nu trebuie să se amestece în luptele politice. Azi termenul angajat este întrebuințat mai ales de critica marxistă. Literatura și arta angajată presupun, ca și *M.*, subordonarea creației unor imperative obștești, scriitorul angajat considerînd că un criteriu de apreciere a artei sale este și gradul ei de eficiență în lupta socială și ideologică. În acest plan, termenul se întîlnește cu *partinitate* (v.), însă aceasta definește o încadrare mai strictă a scriitorului, determinată de țelurile de luptă ale unui partid politic, în timp ce *angajarea* îl poate menține pe acesta doar în postura de militant pentru împlinirea unor idealuri general-umane. *M.N.*

MIM ≈ Termenul provine din fr. *mime*, lat. *mimus*, gr. *mimos* „actor, imitație". 1. Poezie în care se imită mici scene din viața de toate zilele, în formă de monolog sau dialog. Creatorul *M.* literar este Sofron din Siracuza (secolul V. î.e.n.). *M.* este cultivat mai ales în perioada elenistică (Theocrit, Herondas etc.). Un *M.* mai dezvoltat și cu multe personaje se numește *hipothesis* sau *mimodramă*. Cei mai celebri autori latini de *M.* sînt Decius Libarios și Publius Syrus (secolul I. î.e.n.). Prin unele din scenele sale izolate, romanul lui Petronius, *Satiricon*, a fost și el considerat un *M.* 2. Actorul care acompaniază prin gesturi și dans declamarea unui text literar, de cele mai multe ori cu subiect mitologic. Se mai

Scanned with OKEN Scanner

numeşte şi *pantomim*. Interzise în repetate rînduri la Roma, ele sînt susţinute de scriitori ca Lucian din Samosata, Libarios etc. Cu timpul, *M.* este considerat un actor de comedie. Ulterior, sensul noţiunii a evoluat, azi *M.* fiind mai ales un actor care imită gesturile, atitudinile, faptele unor personaje, fără a rosti nici un cuvînt. Actori celebri (Gaspard, Ch. Deburau, în secolul XIX, Marcel Marceau, în secolul nostru ş.a.) au exploatat posibilităţile expresive ale corpului omenesc în scene de pantomimă. *Gh.C.*

MIMESIS ≈ Termenul, de origine greacă, a fost preluat ca atare în limba română unde desemnează, ca şi în limba de proveniență, principiul estetic potrivit căruia opera de artă este o imitaţie a realului. Imitaţia lumii fenomenale ca principiu al creaţiei artistice a fost afirmată de Platon (în *Legile*, *Republica* şi în dialoguri), rolul şi modalităţile ei de realizare fiind rediscutate polemic de Aristotel (în *Poetica* şi în *Politica*). După Platon, arta, a cărei natură specifică şi al cărei rol sînt hotărîte de imitaţie, este o manifestare nocivă din mai multe puncte de vedere : a) *gnoseologic* — întrucît realitatea însăşi fiind o imitaţie a absolutului, o umbră a ideilor, copierea imaginilor ei de suprafaţă, ca „umbră a umbrelor", ca „imitaţie a imitaţiei", nu poate fi decît neadecvată şi deformantă ; b) *psihologic* — întrucît activitatea poetică e iraţională, arta stîrneşte cele mai puţin nobile pasiuni ale sufletului ; c) *etic* — întrucît se imită şi caractere rele, întrucît *M.* procură numai plăcere, dar nici un beneficiu moral, întrucît tragedia îi arată pe unii oameni fericiţi împotriva legilor dreptăţii şi ale moralei, poetul nu îndeplineşte decît un rol dăunător vieţii în cetate. Aristotel răspunde tuturor acestor obiecţii : a) Realitatea este o manifestare a materiei acţionate de principiul formei. Activitatea mimetică nu reprezintă o „îndepărtare cu trei grade" de adevăr, ci o modalitate adecvată de cunoaştere a lui, cu atît mai profundă şi mai generală cu cît obiectul ei nu e realitatea existentă, ci una *ideală*, *posibilă*, „în limitele verosimilului şi ale necesarului". De aceea, pentru Aristotel, poezia este mai apropiată de filozofie decît istoria, ca una ce creează în conformitate cu legile generale ale realităţii, pe care o consideră selectiv, şi care nu se opreşte la aspectele particulare ale faptelor individuale. b) *Psihologic*, arta (tragedia îndeosebi) nu numai că nu înăbuşe puterea de judecată a oamenilor primejduindu-le echilibrul moral, dar dimpotrivă, îi purifică de pasiuni, prin *catharsis* (v.). Scopul imitării este producerea plăcerii, prin mai multe mijloace : prin participarea emoţională la opera de artă, dar şi prin cunoaştere cu ajutorul procedeelor intelectuale. Prin *M.* poetul nu se afirmă pe sine, imitaţia nu înseamnă fantezie, ci cunoaştere. În calitate de cunoaştere, ea trebuie concepută în funcţie de realitatea căreia i se conformează ; poetul poate întrece modelele oferite de natură,

dar nu le poate merge împotrivă, nici nu se poate dispensa de ele; c) *Etic* judecînd lucrurile, formele artei analizate de Aristotel nu imită caractere (bune sau rele), ci *acţiuni*, al căror sens produce efectul benefic de purgare prin milă sau frică. Platon aplica de fapt conceptul de *M.* nu întregii literaturi, ci numai acelor „genuri" care implicau un personaj în spatele căruia se ascundea poetul (tragedia şi comedia ca „genuri" strict imitative; epopeea — ca „gen" mixt, în care imitaţia se împleteşte cu expunerea). De la aceste afirmaţii vor porni cei ce vor considera imitaţia ca un simplu artificiu formal în organizarea operei de artă şi nu ca o modalitate de reflectare specifică a realităţii. Aristotel previne asupra acestui tip de interpretare simplificatoare, stabilind condiţiile în care o imitaţie devine frumoasă, în care dobîndeşte calităţi estetice: în tragedie trebuie să se imite o acţiune completă şi întreagă, aşa cum nu apare în realitatea alcătuită din acţiuni care se ciocnesc şi se întretaie; să se imite fapte, nu caractere, nici sentimente; cuvintele şi gesturile personajelor trebuie să respecte legile firii. Conceptele de *verosimil* şi *necesar* ca legi ale construcţiei operei şi ale judecăţii de valoare sînt de natură psihologică, ele desemnează potrivirea, într-o anume situaţie, a gîndurilor, sentimentelor şi faptelor oamenilor cu legile generale ale sufletului omenesc. Disputele în jurul felului în care trebuie înţeles conceptul de *M.* la Aristotel au început încă din antichitate, cei mai mulţi comentatori opunînd imitaţiei, înţelese ca un imperativ unilateral al reproducerii realităţii, *fantazia* (v.). Unii esteticieni cred că recunosc în *Viaţa lui Apollonios din Tyana* de Filostrat prima corectare a teoriei *M.* prin conceptul de „creaţie imaginativă": fantazia a hotărît operele artiştilor, nu realitatea, spune Filostrat. Conceptul nu contrazice de fapt *M.*, care includea nu numai reprezentarea lucrurilor reale, ci şi a celor posibile. „Lipsa de determinare a conceptului de *M.* a atins apogeul la acei scriitori care i-au dat semnificaţia generată de o activitate oarecare, avînd ca obiect natura [...]. Şi atunci cînd unii au vrut să iasă din această lipsă de determinare, ei nu au reuşit altcumva decît concepînd activitatea de imitare ca producătoare practică de duplicate ale obiectelor naturale: eroare născută în sînul artelor picturale şi plastice şi contra căreia înţelegeau să lupte poate Filostrat şi alţi susţinători ai fanteziei" (Croce, *Istoria esteticii*). Din acest moment, întreaga istorie a artei şi a esteticii poate fi rescrisă ca istorie a momentelor în care a prevalat fie conceptul de imitare (generalizantă, tipizantă — în *clasicism*); reproducînd mai ales particularul — în *naturalism*; corelînd tipizarea cu atenţia pentru determinările istorice şi locale — în *realism*), imitare a unei naturi a cărei sferă de cuprindere a fost mai largă sau mai restrînsă în diferite epoci istorice; fie conceptul de *fantazie*, de sentimentalitate, de *lirism* (v.). Secolul XX

Scanned with OKEN Scanner

cunoaşte atît negarea totală a conceptului de *M.*, cît şi transformarea lui în axa unei estetici materialist-dialectice. Croce, în *Estetica* (1902), ca şi în *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte* (Intuiţia pură şi caracterul liric al artei), 1908, şi în *La poesia* (Poezia), 1936, afirmă că, prin imitaţie, fie se susţine o eroare (cînd se crede că, prin *M.*, arta ar oferi reproduceri mecanice ale obiectelor naturale), fie se foloseşte o expresie imprecisă, întrucît *M.* poate fi „intuiţie a naturii, formă de cunoaştere", dar şi procedeu spiritual, „*idealizare* sau imitare *idealizantă* a naturii" (în sensul *posibilului* aristotelic). Analiza operei de artă ca incidenţă a intuiţiei cu expresia se poate dispensa, după Croce, de acest concept neclar. La polul opus, ca tendinţă analitică, nu ca teoretizare estetică, se află Erich Auerbach, care, în volumul *Mimesis*, 1946, detectează, prin analiza stilistică particulară a unor opere (de la *Odiseea* şi *Biblie*, la *Divina Comedie*, *Don Quijote*, *Roşu şi negru* sau *Spre far* de Virginia Woolf), modul de reflectare în artă a unei realităţi, în care se conjugă faptele obiective cu concepţia despre lume a epocii şi a scriitorului, în legătură cu aceste fapte. Teoretizarea sintezei dintre obiectiv şi subiectiv în reflectarea estetică o va face G. Lukács în *Estetica* (1963; ediţia românească, 1972—1974). *M.* este pentru esteticianul marxist conceptul central, care explică specificul artei şi care o diferenţiază de celelalte forme de cunoaştere umană. Lukács analizează caracteristicile *M.* atît în istoria artei, în momentul formării şi desprinderii ei din formele sincretice ale manifestărilor umane primitive, cît şi în devenirea individuală a artistului, ca modalitate a raportării lui la lume. De la desprinderea vieţii artistice din lumea reprezentărilor magice primitive, *M.* a avut un caracter *evocativ* (pe care şi l-a păstrat pînă azi), urmărind trezirea în auditoriu a unor reprezentări sentimentale sau a unor convingeri determinate. Specificul evocativ al *M.* îl exclude pe acela naturist, întrucît presupune organizarea unor imagini în funcţie de esenţa ce se doreşte transmisă, ceea ce presupune de la început selecţie şi ierarhizare, adică intervenţia subiectivităţii creatoare. Cînd evocarea, care avea la început un rol practic, a fost preţuită pentru ea însăşi, arta s-a desprins de magie. Individualitatea artistului reproduce, cu fiecare creaţie a sa, acelaşi mod de evocare mimetică intensivă a lumii. Obiectul estetic are, pentru Lukács, două însuşiri complementare şi simultane: «evocarea mimetică a realităţii ca o „lume" sugerînd o infinitate de determinări şi desfăşurarea ei în imanenţa sensibilităţii, în „mediul omogen" creat de unul din simţurile umane (cel prin intermediul căruia realitatea este receptată, „trăită" şi evocată, *după principiul conformităţii cu mişcările sensibilităţii umane*)» (N. Tertulian, *Georg Lukács şi problemele filozofice ale esteticii*). Prin *M.* se păstrează obiectivitatea lumii-în-sine, evocarea ei

se face însă exclusiv prin prisma subiectivităţii. Acest lucru e posibil întrucît conştiinţa-de-sine a artistului este ea însăşi o răsfrîngere a vieţii externe, dar şi a celei interne, într-o unitate specifică. Pasiunile, ridicate la treapta conştiinţei de sine, se purifică, „catharsis"-ul nu mai este numai efectul purgării prin milă şi frică, ci al oricărei emoţii estetice. *R.S.*

MIRACOLE ≈ Termenul provine din fr. *miracle*, lat. *miraculum* „minune". Manifestare a teatrului religios în lumea occidentală din epoca evului mediu, cu punctul de plecare în drama liturgică, în care se adaptează pentru scenă episoade din viaţa sfinţilor şi mai ales din aceea a Fecioarei Maria (*Les quarante miracles de Notre Dame* — Cele patruzeci de minuni ale Maicii Domnului). Jucate la început de copii, în limba latină, chiar în incinta catedralelor, unde apar ca un auxiliar al serviciului religios din anumite zile de sărbătoare, *M.* ajung în timp să fie prelucrate de unele confrerii creştine constituite din rîndurile breslelor de meşteşugari, care le reprezintă pe scene ambulante, în pieţele marilor oraşe, în versiuni agrementate pe alocuri cu divertismente de natură bufă, străine de orice inspiraţie religioasă. În secolul XV, *M.* sfîrşesc prin a fi înlocuite de aşa-numitele *mistere* (v.), a căror substanţă dramatică se trage cu precădere din evenimentele prăznuite de Crăciun şi de Paşte. *D.P.*

MISTERE ≈ Termenul provine din fr. *mystère*, lat. lit. *mysterium*. Formă de dramă religioasă medievală care duce, într-un fel, mai departe *miracolele* (v.). Cunoscînd o mare popularitate în Franţa, Spania (unde figurează sub denumirea de „autosacramentales"), Anglia şi Italia, de-a lungul secolului XV şi pînă la mijlocul secolului XVI, *M.*, spre deosebire de miracole, nu se limitează la dramatizarea unui material tematic luat din literatura hagiografică, ci se extind pe larg şi la punerea în scenă a unor cicluri întregi de evenimente din cuprinsul *Noului Testament* şi chiar din acela al *Vechiului Testament*. În mai toate marile oraşe, cu prilejul a diverse sărbători, au loc reprezentanţii de *M.*, organizate, ca şi acelea de miracole, tot din iniţiativa unor confrerii provenite din rîndurile breslelor de meşteşugari, reprezentaţii de o lungime care le face să se întindă pe mai multe zile. Versiunea dramatică a „Patimilor", , bunăoară, dată în 1450 de Arnould Gréban, numără 35.000 de versuri. Epoca *M.* ia efectiv sfîrşit în Franţa în urma unui edict de la 1548 al Parlamentului din Paris, care interzice, ca profanatoare — datorită prezenţei eterogene, în cuprinsul textului, a unor elemente de divertisment comic—, orice spectacole teatrale cu personaje venerate în biserică. Pe de altă parte, într-un sens mai larg, ceea ce le aduce căderea decisivă, pretutindeni în lumea occidentală, este pînă la urmă noul spirit al Renaşterii, care

Scanned with OKEN Scanner

vine să-l înlocuiască pe cel al evului mediu în procesul de evoluţie al culturii europene. *D.P.*

MIT ≈ Termenul provine din fr. *mythe*, ngr. *mythos* „cuvînt, povestire, legendă" . Desemnează: **1.** O naraţiune despre fiinţe supranaturale, eroi sau evenimente petrecute în timpuri arhaice sau o naraţiune despre originea şi destinele diverselor lucruri. Conform „celei mai puţin imperfecte dintre definiţii", *M.* povesteşte „o istorie sacră , realatează un eveniment care a avut loc într-un timp primordial, în timpul fabulos al începuturilor. Altfel spus, *M.* povesteşte în ce chip, datorită faptelor deosebite ale unor fiinţe supranaturale, o realitate a dobîndit existenţă, fie că e vorba de realitatea totală, de Cosmos, fie numai de un fragment al ei[...]. *M.* e deci întotdeauna povestirea despre o *creaţie*" (Mircea Eliade, *Aspects du mythe* — Aspecte ale mitului, 1963). *M.*, care apar în mentalitatea arhaică a tuturor popoarelor, contaminate adesea unele cu altele, de multe ori răstălmăcite şi transformate în diversele medii în care circulă, se pot totuşi clasifica în trei mari categorii: a) *M.* propriu-zise, cele ale creaţiei şi ale naturii, încercînd să explice apariţia unor fenomene din realitatea înconjurătoare (tunetul, originile plantelor şi ale animalelor etc.). Ele sînt adesea folosite în scopuri religioase, în cadrul mentalităţii mitice, şi au de multe ori o structură antropomorfică, personajele lor, construite după modelul structurii umane, ajungînd cu timpul să întrupeze nu numai forţe fizice, ci şi calităţi psihice; b) *M.* despre eroi şi evenimente arhaice, adesea contaminate cu *M.* despre zei şi conţinînd reprezentări fantastice; c) *M.* create ca rezultat al purei fantazări. O deosebire se impune între utilizarea termenului în cadrul religios al mentalităţii mitice (cînd *M.* este o modalitate de exprimare a unei ontologii primitive) şi utilizarea lui în cadrul literaturii. Desprins de mentalitatea mitică, *M.* devine sinonim cu „fabulaţia, invenţia, ficţiunea" (întreaga critică a secolului XIX l-a folosit cu acest sens) sau cu „povestirea, legenda". Omul modern a depăşit,dar nu întru totul, starea psihică şi nivelul de cunoaştere a realităţii din care s-a născut *M.* ca formă de reprezentare deformatoare a lumii obiective: omul societăţilor arhaice socoteşte că faptele relatate în *M.* îl privesc direct, că el este rezultatul acestor evenimente; omul modern se consideră dependent nu de faptele mitice, ci de istorie, de o serie de evenimente în succesiune temporală. De aceea, omul mitic reactualizează periodic o parte din *M.*, el reproduce ceea ce s-a petrecut *illo tempore*, la origine, pentru el a cunoaşte *M.* echivalînd cu a fi iniţiat în secretul originilor lucrurilor. Funcţiile *M.* sînt multiple: el explică fenomene ale naturii (de ex. *M.* lui Prometeu); motivează neîndeplinirea unor aspiraţii umane (*M.* lui Icar); compensează dorinţa omului de a atinge perfecţiunea într-un

Scanned with OKEN Scanner

domeniu (*M.* sfinţilor şi ale persoanelor istorice mitizate : Alexandru Macedon, Ioana d'Arc etc.) sau realizează alegoric imperative etice (*M.* modestiei răsplătite, în basme). Ca primă expresie a ontologiei, *M.* se iveşte din aceleaşi nevoi psihice şi intelectuale ca orice religie, fiind subminat de apariţia şi dezvoltarea formelor de cunoaştere şi de explicare ştiinţifică a realităţii. Dacă în forma lui primară *M.*, însoţit de manifestări ritualice, reproduce evenimente petrecute la originea lumii (evenimente diferite la diferite popoare : pierderea Paradisului, la iudeo-creştini ; formarea lumii din corpul zeului Tiamat, şi a omului din corpul zeului Kingu, la mesopotamieni etc.), cu timpul interesul se deplasează spre ceea ce s-a petrecut ulterior creării lumii, esenţa *M.* ţinînd nu numai de ontologie, ci şi de istorie (divină şi umană). Marile mitologii, care corespund primelor civilizaţii istorice, se interesează tot mai mult de ceea ce s-a petrecut *după* crearea pămîntului şi a omului, de ceea ce li s-a întîmplat zeilor, nu de ceea ce au făurit ei (ex. toate *M.* despre faptele zeilor Olimpului). Acestei mentalităţi îi corespund *M.* patetice şi tragice. Se face astfel primul pas spre demitizare, spre golirea *M.* de semnificaţia lui religioasă şi spre transformarea lui într-o *povestire* (v.) sau într-o *legendă* (v.), spre literaturizare. În acelaşi timp, cunoaşterea tinde să depăşească explicaţia mitologică, să găsească cauzele şi principiile realităţilor. Din mitologie se naşte filozofia. Mentalitatea modernă, ştiinţifică în substanţa ei, păstrează totuşi urme mitice : omul modern continuă să fie fascinat de iniţierea în originile lucrurilor (arta abstractă sau cea rezervată declarat elitelor mizează pe pasiunea omului de a fi considerat un iniţiat, aşa cum iniţiatice erau şi societăţile arhaice) ; dacă prin reactualizarea *M.* omul arhaic se sustrăgea devenirii temporale, omul modern utilizează ca antidot psihic al curgerii timpului refugiul în timpul fictiv al *povestirii*. Romanul modern a luat locul recitării de *M.*, romancierul utilizează un timp aparent istoric, care însă dispune de toate libertăţile lumii imaginare, ca şi timpul mitic. Din perioada în care concepţia istorică şi ştiinţifică înlocuieşte mentalitatea mitică, termenul *M.* este utilizat — de fapt, în sens impropriu, dar foarte bine statornicit de tradiţie — în două direcţii : a) ca sinonim cu „invenţie", chiar „neadevăr", şi ca rezultat esenţial al puterii imaginativ-creatoare a omului ; b) ca sinonim cu „poveste, legendă", cu acest sens consemnîndu-se în literatură *M.* propriu-zise. Transformarea *M.* din formă a ontologiei (cuprinzînd explicaţii cosmogonice şi asupra originii vieţuitoarelor) în formă a literaturii se poate urmări în *Dialogurile* lui Platon. În *Timaios* se explică naşterea lumii, dar într-un mod motivat raţional, semn al trecerii mitologiei spre ştiinţă. Naşterea vieţuitoarelor pămîntului se întemeiază pe principiul reîntrupării sufletului : bărbaţii fricoşi şi co-

rupţi au devenit, la a doua naştere, femei, oamenii lipsiţi de răutate, dar uşurateci, care se ocupă de aparenţe, crezînd că se pot întemeia pe demonstraţii empirice, se reîncarnează în păsări, cei care nu se ocupă deloc de filozofie devin patrupede etc. Dacă gîndirea platonică este reprezentativă pentru trecerea mentalităţii mitice într-una filozofică, prin activitatea de consemnare a *M.* după un principiu de organizare logică de către Hesiod, în *Theogonia* (secolul VIII î.e.n.), începuse deja, cu aproape trei secole mai devreme, transformarea *M.* în pretext literar. Se inaugura astfel o lungă şi încă neîncheiată perioadă de valorificare culturală a *M.*, ale căror scheme narative, personaje, evenimente sînt preluate spre a fi prelucrate în opere literare independente (*tragedia* (v.) greacă, *Metamorfozele* lui Ovidiu etc.). De cele mai multe ori însă, scriitorii folosesc figuri sau fapte mitice drept *simboluri* (v.) literare (Orfeu ca simbol al puterii creatoare a iubirii şi al limitelor acestei puteri, Oreste şi Pilade ca simbol al prieteniei, Meşterul Manole ca simbol al jertfei necesare oricărei creaţii etc.). Legătura dintre *M.* şi simbol s-a putut face astfel mai ales pe temeiul literaturii, aşa încît, pornindu-se dinspre opera literară spre definirea *M.* s-a putut spune că „simbolul devenit sensibil şi personificat dă naştere *M.*" (Fr. Creuzer) sau că *M.* e „reprezentarea simbolică a unei situaţii umane exemplare" (R. Trousson). De aici, s-a generalizat sensul *M.* pînă la a-l socoti sinonim cu „o reprezentare figurată şi posibilă a realităţii într-o operă de artă" (P. Albouy). **2.** În acest sens foarte larg, poate fi socotită *M.* orice creaţie a fanteziei literare, domeniu în care au excelat romanticii sensibili şi imaginativi. Creaţia de *M.* a devenit din romantism izvorul şi modelul creaţiei poetice : balada *Kubla Khan* (Hanul Kubla) de Coleridge, de fapt o viziune fantastică a unui peisaj arhetipal, poate fi astfel interpretată ca un *M.* ; aşa cum *M.* eroului romantic, revoltat, însingurat, mîndru, dezamăgit, copleşit de o iremediabilă melancolie a fost întrupat în poemele lui Byron, de la *Childe Harold's Pilgrimage* (Pelerinajul lui Childe Harold) la *The Corsair* (Corsarul), *Lara* sau *Don Juan* ; pînă cînd Byron însuşi, ca persoană reală, a fost identificat cu personajele sale, transformîndu-se într-un *M.* S-a putut chiar vorbi, lărgindu-se şi mai mult sfera semantică a termenului, de „valoarea mitică" a unor *figuri de stil* (v.), *personificări* (v.), *metafore* (v.) destul de puternice spre a avea o forţă evocativă prin ele însele, independent de context (P. Albouy despre Victor Hugo). Cercetătorii moderni delimitează, în funcţie de raportul dintre personaj şi eveniment, un *M. al situaţiei* (în care eroul nu poate fi separat de contextul în care apare : Antigona nu poate exista fără Creon) şi un *M. al eroului* (personajul are o valoare de evocare suficientă prin ea însăşi : Prometeu). **3.** Totalitatea *M.* create de un popor sau de mai multe po-

Scanned with OKEN Scanner

poare constituie o *mitologie*. Ştiinţa care se ocupă cu înregistrarea, cercetarea şi compararea sensurilor *M.*, cu descifrarea structurii lor se numeşte *mitografie*. Ştiinţa despre *M.* are o istorie care începe cu primele înregistrări ale *M.* Platon (în dialogul *Protagoras*) opune *M.* logosului : primul nu demonstrează, al doilea convinge prin argumente. Aristotel îl socoteşte sinonim cu povestirea, Vico (în *Scienza nuova*, — Ştiinţa nouă, 1725), demonstrînd comunitatea originilor poeziei şi ale istoriei, consideră că mitologia nu e o invenţie arbitrară, ci o viziune spontană asupra adevărului, aşa cum se înfăţişa el spiritului oamenilor primitivi. Interesul pentru *M.* va spori extraordinar în romantism : Schelling, *Über Mythen, historischen Sagen und Philosopheme der altern Welt* (Despre miturile, legendele istorice şi filozofemele lumii antice), 1793 ; Christian G. Heyne cercetează *M.* din punct de vedere filologic, Schlegel şi Bachofen din punct de vedere religios, Fr. Creuzer scrie o *Symbolik und Mythologie der alten Volker* (Simbolica şi mitologia popoarelor antice), 1810—1812. Cercetarea modernă a *M.* începe cu K. O. Müller, *Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie* (Prolegomena la o mitologie ştiinţifică), 1825. A. Kuhn, Jacob Grimm, Max Müller, C. G. Jung, K. Kerenyi, Mircea Eliade continuă cercetarea istorică, filologică, antropologică, religioasă a *M.* Epoca modernă cunoaşte două direcţii principale de orientare a cercetării *M.* : a) Explicarea mentalităţii mitice arhaice şi a reziduurilor ei în mentalitatea modernă, atît individuală cît şi colectivă (de la explicarea psihanalitică a *M.* de către Freud şi apoi de către Jung, la depistarea elementelor structurale ale acestei mentalităţi şi a modului lor de funcţionare de către Claude Lévi-Strauss) ; b) cercetarea structurii *M.*, a raportului dintre semnificat şi semnificant în *M.*— socotit *semn* (v.) al unei gîndiri specifice —, separarea componentelor lui şi a raporturilor dintre ele ; *semiologia* (v.) şi sociologia *M.* devin preocupările principale ale cercetătorilor (Claude Lévi-Strauss în *Tristes Tropiques* — Tropice triste, 1955; *Anthropologie structurale*— Antropologie structurală, 1958 ; *La Pensée sauvage* — Gîndirea sălbatică, 1962 ; *Le cru et le cuit* — Crud şi copt, 1964 ; pînă la *The Structural Study of Myth* — Studiul structural al mitului, 1958) ; pe aceeaşi direcţie generală, cu particularităţi de interpretare, se înscriu George Dumézil, *Les dieux Indo-Européens* (Zeii indoeuropeni), 1952 ; *La Saga de Hadingus : du mythe au roman* (Saga lui Hadingus : de la mit la roman), 1953, ca şi Roland Barthes, *Mythologies* (Mitologii), I şi II, sau A. J. Greimas, în studiul *La description de la signification et la mythologie comparée* (Descrierea semnificaţiei şi mitologia comparată), în vol. *Essais sémiotiques* (Eseuri semiotice), 1970. *G.M.*

MODERN ≈ Termenul provine din fr. *moderne*, lat. *modernus* „recent, de curînd, care aparţine epocii actuale, care ţine de

prezent sau de trecutul apropiat; nou, care corespunde stadiului actual al progresului". Noţiunea de *M.* a avut iniţial un sens unic, marcînd succesiunea în timp a fenomenelor, apoi a dobîndit, prin extindere, şi o accepţie estetică, corelată cu judecata de valoare artistică, depinzînd de cerinţele şi gustul contemporan. Originea ideii de *M.* este una extraliterară, ca şi argumentele invocate în sprijinul legitimităţii lui : necesitatea progresului, fundamentată filozofic şi istoric ; dezvoltarea spiritului critic, consecinţă a progresului intelectual ; psihologia concurenţei şi a promovării sociale ; nevoia de a afirma noi valori, care să le înlocuiască pe cele ale înaintaşilor. De aceea „imitaţia" ca fapt estetic, presupunînd norme şi dogme, este înlocuită cu „emulaţia", presupunînd accentuarea originalităţii, a personalităţii creatoare. **1.** Istoric, prima afirmare teoretică hotărîtă a *modernismului* (v.) ca noţiune estetică s-a făcut polemic, în timpul *certei dintre antici şi moderni* (v.) De atunci, a fi *M.* a început să devină sinonim, literar vorbind, cu a fi liber de orice dogme şi norme în creaţie, a fi original, inovator, a se opune canoanelor şi, în general, cu a se ridica împotriva tuturor factorilor de stabilitate a artei, dar, în acelaşi timp, şi de frînare a ei. *M.* este, de aceea, cea mai relativizată din punct de vedere istoric dintre noţiunile estetice, în fiecare epocă fiind negate alte principii şi exaltate alte cuceriri ale spiritului decît în epoca precedentă. „Modernitatea" unui scriitor este apreciată de contemporani atît după gradul de adecvare a operei la mentalitatea vremii sale, la spiritul timpului, cît şi după utilizarea anumitor procedee sau tehnici artistice. Aşadar, calificativul de *M.* se aplică atît unei realităţi spirituale, cît şi uneia formale. Neconcordanţa dintre modernizarea spiritului şi cea a mijloacelor artistice este una dintre sursele tendinţelor de impostură şi pastişă. Căutarea cu orice preţ a atributelor modernităţii, afişarea caracteristicilor exterioare ale spiritului contemporan dau naştere fenomenelor tranzitorii de modă. Calificarea unei opere drept *M.* presupune două categorii de delimitări : a) istorice ; b) estetice şi intelectuale. Delimitările istorice privesc fixarea datei de început a unei tendinţe sau mişcări considerate, pentru o anume epocă, „modernă" şi sînt cel mai dificil de precizat, adesea numai coincidenţa în timp a mai multor caracteristici estetice comune putînd fi utilizată. Delimitările estetice privesc fixarea trăsăturilor artistice dominante şi înnoitoare ale fiecărei epoci. Definitorie pentru întreaga spiritualitate *M.* este tendinţa raţionalistă, laică, demitizatoare. Consecinţa estetică a acestei mutaţii spirituale este accentuarea conştiinţei de sine a literaturii, a capacităţii reflexive şi critice a creatorilor : « Ori de cîte ori apare în literatură o disociaţie netă între ordinea ideală şi reală, respectiv între ficţiune şi viaţă, himeră şi luciditate,

Scanned with OKEN Scanner

„naivitate" şi spirit critic, conştiinţa modernă şi-a făcut, în esenţă, apariţia » (A. Marino, *Modern, modernism, modernitate*). Apariţia spiritului critic disociativ şi negator se leagă, ca mişcare spirituală generală, de Renaştere. „În domeniul creaţiei, mutaţia fundamentală constă în intelectualizarea progresivă a procesului artistic devenit problemă, experiment, proiect, activitate în sine, nu o dată improvizaţie, spontaneitate, chiar eşec" (A. Marino). Coexistenţa tendinţelor divergente, de structurare intelectuală a operei, dar şi de pulverizare a oricărei idei de legătură organică între părţi este o trăsătură definitorie a artei *M.* **2.** În critica actuală, unde noţiunea a început să se confunde cu adoptarea unor anume procedee interpretative recente, împotriva oricărei judecări normative şi interpretări dogmatice, *M.* îşi propune să pună în lumină atît diferitele nivele ale operei de artă (fonetic, lexical, sintactic, semantic, ideatic), cît şi polisemia ei posibilă, admiţînd multitudinea unghiurilor din care poate fi abordată literatura, ca şi multitudinea semnificaţiilor ei socio-istorice, variabile odată cu schimbarea mentalităţii colective şi a gustului public. Termenul de *M.* nu trebuie confundat cu acela de „progres estetic"; sincronizarea cu spiritul vremii poate asigura succesul imediat, dar nu reprezintă şi o judecată completă de valoare estetică. Încorporarea *M.* într-o mişcare artistică organizată, bazată pe un program teoretic, dă naştere modernismului. Deşi în fiecare epocă au existat creatori şi teoreticieni care să proclame legitimitatea ideii de *M.*, în opoziţie, de obicei, cu *tradiţia* (v.) „clasicizată" a epocii anterioare, fostă la rîndul ei *M.*, nici un estetician contemporan nu a dedicat un studiu mai amplu acestei noţiuni, cu excepţia românului Adrian Marino, în sinteza *Modern, modernism, modernitate* (1969). *R.S.*

MODERNISM ≈ Derivat din cuvîntul *modern* (v.). **1.** Circulă în terminologia critică de la sfîrşitul secolului XIX încoace, constituind eticheta aplicată de obicei, în sens general, celor mai recente forme de expresie ale spiritului inovator în planul creaţiei artistice. Defineşte manifestările de exacerbare a modernităţii, tentativele ei ultime de ieşire din orice convenţie. *M.*, prin radicalismul său anarhic, se desemnează ca antonim al *tradiţionalismului* (v.). În sfera conceptului se însumează toate curentele post-romantice de avangardă literară: *simbolismul* (v.), *futurismul* (v.), *expresionismul* (v.), *imaginismul* (v.), *dadaismul* (v.), *suprarealismul* (v.) ş.a.m.d. **2.** În istoria liricii spaniole de la sfîrşitul secolului XIX şi începutul secolului XX, prin *M.* se denumeşte în mod special o epocă de tendinţe novatoare, în care cîţiva poeţi latino-americani, ca Ruben Darío şi Antonio Machado, se afirmă printr-un simbolism de sorginte muzicală verlainiană. **3.** În critica literară de la noi, începutul vehicu-

Scanned with OKEN Scanner

lării termenului se datorește lui E. Lovinescu. În a sa *Istorie a literaturii române contemporane*, criticul face o disociație între „modernismul teoretic", practicat de el la „Sburătorul", sub forma unei „bunăvoinți principiale față de toate fenomenele de diferențiere literară", și „modernismul de avangardă și experimental" al unor reviste de atitudine extremistă, precum „Contimporanul", „Punct", „Integral", „unu" etc. Pentru E. Lovinescu, *sincronismul* (v.) cu mișcările novatoare din momentul prezentului literar european „implică modernismul ca un principiu de progres". *D.P.*

MOMENT ≈ Termenul provine din fr. *moment*, lat. *momentum* „interval scurt de timp în care se produce un fapt". **1.** Reprezintă, în concepția deterministă asupra artei a lui Taine, a treia forță primordială, alături de rasă și mediu, decisivă pentru modul de a gîndi și de a simți al omului. Această concepție este expusă în *Introducerea* la *Istoria literaturii engleze* (1864) și apoi în *Filozofia artei* (1865). Ea este produsul influenței științei asupra literaturii, a materialismului în forma sa mecanicistă din secolul XVIII, a senzualismului lui Condillac, a descoperirilor secolului XIX în chimie, fizică, biologie. „Individul vizibil" e reconstituit pe baza documentelor istorice, dar acestea nu sînt decît un indiciu pentru studierea „omului invizibil și lăuntric". Stările și acțiunile lui „*au drept cauze* anumite moduri generale de a gîndi și simți". *Forțele primordiale* care determină producerea unei „stări morale elementare" sînt: *rasa* („predispozițiile înnăscute și ereditare pe care omul le aduce cu sine la lumină și care, de obicei, sînt însoțite de diferențe izbitoare de temperament și de structură corporală"), *mediul* (natura, clima, ceilalți oameni care îl înconjoară pe om astfel încît „peste caracterele primitive și permanente se suprapun caracterele accidentale și secundare") și *M.* („opera pe care au realizat-o forțele interioare [rasa] și exterioare [mediul], astfel că însăși opera realizată contribuie la producerea aceleia care urmează"). Sînt indicate cîteva exemple de *M.* din istoria literaturilor: teatrul grec din timpul lui Eschil și Euripide, poezia latină din vremea lui Lucrețiu, tragedia franceză de la Corneille la Voltaire etc. Din analiza acestor *M.* ar reieși că, de la o epocă la alta, nu s-a schimbat concepția generală, că s-ar reprezenta același tip uman, s-ar continua tiparul versului, structura dramei, tipul fizic etc. Diferența ar fi marcată numai de poziția *precursor* și *succesor*, deci, de o simplă succesiune temporală. Taine promovează ideea foarte prețioasă a formării *curentelor istorice*, prin care înțelege „lungile domnii ale unei forme de spirit și ale unei idei dominante", și citează perioada creației spontane, reprezentate de Renaștere, sau pe aceea a clasificării retorice, reprezentate de clasicism etc. Aceste distincții ale lui Taine vor fi reluate în secolul

XX de critica marxistă, care concepe activitatea estetică din perspectiva determinării socio-istorice şi, recent, de critica literară sociologică. **2.** În terminologia impusă în spaţiul românesc de circulaţia volumului lui I. L. Caragiale *Momente şi schiţe*, *M.* desemnează o scurtă povestire, axată asupra unui singur eveniment, fiind sinonim cu *schiţa* (v.). *A.M.*

MONODIE ≈ Termenul provine din fr. *monodie* (cf. gr. *monos* „singur" şi *ode* „cîntec") şi desemnează un monolog liric în *tragedia* (v.) greacă. Acest monolog este specific mai ales producţiilor teatrale ale lui Euripide. *M.* se cînta întotdeauna pe o singură voce. Prin *M.* se putea cînta jalea unei morţi, termenul fiind în acest sens întrebuinţat de literatura engleză şi americană modernă. Criticul englez Matthew Arnold denumeşte elegia sa comemorativă în care deplînge dispariţia poetului A. H. Clough, contemporan al său, o *M.* „Monofonismul" *M.* l-a determinat pe Vladimir Streinu să înţeleagă prin acest termen „un timbru fundamental", în sensul de „remarcabil prin unicitate", ori chiar de „creaţie unică" a unui autor", cum este *Vlaicu Vodă* al lui Al. Davila. *R.H.*

MONODRAMĂ ≈ Termenul, format în limbile moderne din gr. *monos* „unul singur" şi *drama*, provine fie din germ. *Monodrama*, fie din it. *monodramma*. Desemna, la origine, o *dramă* (v.) în care acţiona sau vorbea numai un singur *personaj* (v.). *Tragedia* (v.) greacă, înainte ca Eschil să introducă cel de-al doilea actor, consta într-un schimb de replici între *cor* (v.) şi un singur actor (protagonist). În Franţa secolului XVIII Alexis Piron a scris astfel de piese, denumite de obicei *monologuri* (v.). În secolele XVIII şi XIX monologul se dezvoltă atît de mult în scene independente, încît acestea pot fi socotite ca *M.*, în cadrul dramei mai vaste din care fac parte (*Fecioara din Orléans* de Schiller, *Faust* de Goethe). Dramaturgii produc adesea prelucrări şi imitaţii monologate ale unor subiecte antice, spre a furniza roluri unor actori virtuozi (*Proserpina* de Goethe, de ex.). În a doua jumătate a secolului XVIII monologurile din care e alcătuită o *M.* sînt însoţite de acompaniament muzical, constituindu-se astfel prima formă a *melodramei* (v.). Dramaturgii moderni cultivă şi ei *M.* *Vocea umană* de Jean Cocteau, *Ultima bandă* de S. Beckett, *Ioana* şi *Paracliserul* de Marin Sorescu sînt exemple de astfel de solilocvii. Sfera semantică a termenului este uneori extinsă de critica modernă la dramele în care toate personajele reprezintă laturi ale unei personalităţi unice. Aşa a fost interpretată de către M. Eslin piesa *Fin de partie* (Sfîrşitul jocului) de Samuel Beckett. Tot astfel a interpretat Vladimir Streinu —

Scanned with OKEN Scanner

primul în shakespearologie — *Hamlet*, ca expresie a diversificării unei unităţi caracterologice, de sorginte plotiniană. *R.S.*

MONOGRAFIE ≈ Termenul provine din fr. *monographie*. Studiu de adîncime şi amploare, care tinde a epuiza tot ceea ce este de spus în jurul unui subiect de interes public, dintr-un anumit domeniu. Cea mai pretenţioasă formă de contribuţie exegetică şi documentară, implicînd din partea autorului nu numai erudiţie, dar şi o viziune critică, în măsură a duce la o valorificare a lucrurilor, în adevărata şi întreaga lor semnificaţie. În sectorul cercetării literare, *M.* privesc de obicei fie viaţa şi opera unui scriitor, fie fenomenul reprezentat de un *curent literar* (v.), fie destinul unui *gen* (v.) literar, fie o problemă de relaţii literare etc. La noi, istoria literară cunoaşte manifestări exemplare în materie prin G. Călinescu *(Viaţa lui Mihai Eminescu ; Opera lui Mihai Eminescu, Ion Creangă. Viaţa şi opera ; Grigore Alecsandrescu)* sau E. Lovinescu *(T. Maiorescu şi contemporanii lui)*. *D.P.*

MONOLOG ≈ Provine din fr. *monologue*, gr. *monologos* „vorbire de unul singur". **1.** Convenţie artistică, folosită mai ales în teatru, prin care un *personaj* (v.) îşi împărtăşeşte direct spectatorilor gîndurile intime sau îi informează asupra unor evenimente petrecute în afara cadrului scenei. Iniţial, în teatrul antic, comentariile *corului* (v.) împiedicau *M.*, deşi el apare aici de cîteva ori. Mai apoi, folosit ca metodă de complinire a caracterizării personajului dramatic, prin conversaţie *(v. Dialog)* şi prin acţiune, *M.* a devenit procedeu de expresie a unor reflecţii moral-filozofice (*M.* lui Hamlet despre moarte), discurs social-politic (*tirada* (v.) în teatrul romantic), confesiune revelatoare a unui personaj (în teatrul psihologic, în *melodramă* etc.), pentru a dispare aproape total în teatrul realist şi verist, preocupat de veridicitate pînă la imitarea exactă a vieţii, sau solicitînd participarea „activă" a spectatorului la dezlegarea *conflictului* (v.) şi înţelegerea dramei. *M.* este utilizat şi în proză (nuvelă, roman etc). şi în film, ca mijloc de analiză psihologică a mişcărilor sufleteşti ale unui personaj — *M. interior*.Printr-o nouă interpretare a conceptului estetic de *autenticitate* (v.), de la Marcel Proust încoace şi îndeosebi prin contribuţia lui J. Joyce, *M.* interior devine un procedeu modern de creaţie în roman. Camil Petrescu compune romanul *Patul lui Procust* din intercalarea mai multor *M.* Un tip original de *M.* interior permanent întreţine Ioanide, eroul ultimelor două romane ale lui G. Călinescu, pentru a comenta mental, într-un fel de „aparteu" cu cititorul, fără reţinere, afirmaţiile interlocutorilor săi. **2.** *M.* denumeşte de asemenea o specie teatrală umoristico-satirică, al cărei text se debitează la rampă de un singur actor *(scheci)*. *M.D.*

Scanned with OKEN Scanner

MONOPODIE ≈ Termenul, din gr. *monopodia* (cf. *monos* „singur" şi *pus* „picior") desemnează structura *metrică* (v.) foarte simplă, alcătuită dintr-un singur *picior* (v.), care nu permite combinarea picioarelor metrice în *dipodii* (v.). Regula *M.* era obligatorie în metrica latină. *Iambul* (v.) dramei antice, bunăoară, numit în metrica elină *trimetru* (v.) iambic, era considerat a fi compus din trei dipodii, pe cîtă vreme la romani, unde i se spune *senar* (v.), adică „versul celor *şase* picioare" („senarius"), el este considerat şi *simţit* ca fiind alcătuit din şase *M.* Grecii îi acordau încă trei accente principale. De ex. versul de început din *Oedip-rege*, în traducerea lui George Fotino : „O, voi/vlăstă/re noi/din Cad/mos cel/străvechi/...". *R.H.*

MONORIMĂ ≈ Termenul provine din fr. *monorime* şi constă în reluarea aceleiaşi rime la sfîrşitul mai multor versuri succesive. Este frecventă în poezia populară, unde are şi un rost mnemotehnic : „Şi-aşa-mi vine uneori / Să mă sui pe munţi cu flori / Să-mi văz fraţi, să-mi văz surori. / Nu-mi văz fraţi, nu-mi văz surori / . Parcă sînt născut din flori !" Cultivată intens în vechea poezie arabă, ea se întîlneşte, de asemenea, în poezia medievală spaniolă, în cea franceză, italiană şi germană, la noi fiind prezentă la poeţii Văcăreşti, la V. Alecsandri, M. Eminescu ori T. Arghezi. *M.* e practicată obişnuit de către poeţii sentimentali şi umorişti, de versificatorii ocazionali, terenul său cel mai statornic de manifestare fiind însă cel al poeziei populare. *G.M.*

MONOSTIH ≈ Termenul provine din gr. *monostichos*. **1.** Poezia sau strofa alcătuită dintr-un singur vers (inscripţii de un vers, cum sînt, de pildă, cele din volumul lui Ion Pillat *Poeme într-un vers* : „Un singur nai, dar cîte ecouri în păduri..."). **2.** Poemul care nu foloseşte *distihul* (v.), şi este alcătuit din repetarea unui singur tip de vers, de exemplu, a *hexametrului* (v.), a *endecasilabului* (v.) iambic etc. *R.H.*

MORALITĂŢI ≈ Termenul provine din fr. *moralité* şi desemnează o specie a literaturii medievale, cu certe funcţii moralizatoare. *M.* se situează între literatura religioasă a *misterelor* (v.) şi cea profană, populară, a *farselor* (v.) şi sotiilor. De aceea, se întîlnesc adesea confuzii între speciile adiacente : aşa-zisele *M.* sînt în realitate farse, după cum unele mistere sînt de fapt *M.* Drame cu caracter mai degrabă didactic, *M.* au înflorit în secolul XV în cadrul mai general al literaturii alegorice, crescute sub înrîurirea gîndirii scolastice. Acţiunea, de obicei lineară, mişca personaje care întruchipau vicii sau virtuţi, ca în *Sept vertus et sept péchés mortels* (Şapte virtuţi şi şapte păcate capitale), unde diavolul, sub înfăţişarea unui sihastru,

Scanned with OKEN Scanner

reprezenta Trufia şi pe slujitoarele sale, adică cele şapte păcate capitale, ce vor fi convertite de virtuţile corespunzătoare. Tot ca o luptă arată şi înfruntarea din *Moralité de Mundus, Caro, Demonia* unde personajele se numesc Cavalerul, Duhul, Carnea, Lumea, Diavolul. Mult gustată de publicul englez era şi *M.* populară *Everyman*, de obîrşie olandeză, în care apăreau Dumnezeu, Mesagerul, Moartea, Everyman, Rudenia, Prietenia, Bunurile, Ştiinţa, Frumuseţea, Puterea şi Faptele Bune, singurele ce-l vor urma pe personajul principal după moarte. Alte *M.* aveau personaje nealegorice cum se întîmpla cu *Moralité de l'Aveugle et du Boiteux* (Moralitatea orbului şi a şchiopului) şi în special cu cele de inspiraţie biblică, din *Vechiul* ori *Noul Testament*, ca *Moralité de la vendition de Joseph* (Moralitatea vînzării lui Iosif) ori *Moralité du Mauvais Riche et du Ladre* (Moralitatea bogatului nemilostiv şi a leprosului — după parabola bogatului nemilostiv). Cîteodată morala se mărgineşte doar la cîteva învăţături mirene de înţelepciune, ca în *Condamnation des banquets* (Condamnarea ospeţelor). Mult preţuite de publicul larg la sfîrşitul evului mediu, în ciuda lungimii şi ariditătii lor, a argumentaţiilor cu reluări la nesfîrşit, *M.* s-au stins treptat în vremea Renaşterii, rămînînd doar sporadic, în alte forme, în special în ţările care au trecut prin Reformă. Au fost catalogate 60 de *M.* din secolul XV şi din prima jumătate a secolului XVI. *Z.D.B.*

MOTIV ≈ Termenul provine din fr. *motif*, it. *motivo*, germ. *Motiv*. Are mai multe accepţii. **1.** În explicarea psihologică a operei literare, cauză a unei decizii sau acţiuni voliţionale a unui *personaj* (v.). Cele mai puternice *motivaţii* (v.) se întîlnesc la personajele dramatice. **2.** În psihologia creaţiei, cauză care a determinat scriitorul să abordeze un anumit *subiect* (v.) sau să organizeze într-un anume fel materia de inspiraţie. **3.** În compoziţia unei opere, unitate structurală minimală, constînd dintr-o situaţie tipică, avînd o semnificaţie şi putînd prilejui trăiri şi experienţe exprimate într-o formă simbolică. Termenul de *M.* a fost folosit în analiza literară prin transfer din terminologia artelor plastice (unde e sinonim cu subiectul sau o parte a subiectului compoziţiei) şi din cea a muzicii (*M.* este orice idee muzicală cu o formă definită, care prezintă un sens melodic). Mikel Dufrenne, în *Poeticul*, defineşte, prin comparaţie, *M.* ca „cel mai mic element de structură (sau de „gîndire") muzicală, dincolo de care nu mai există decît note lipsite de sens, ca şi literele unui cuvînt[...]. *M.* nu e decît sîmburele, germenele sau celula unui element structural superior, care e primul reprezentînd un sens complet şi independent şi care se numeşte temă". Trăsăturile de bază ale *M.* literar, în sensul tradiţional al cuvîntului, se pot rezuma astfel : a) M. reprezintă o componentă structurală a textului oricărei

Scanned with OKEN Scanner

opere literare; b) componenta ideatică a *M.* este o schemă conceptuală tipică; c) *M.* se constituie concret prin fuziunea intimă, într-un tot de nedisociat, a schemei conceptuale — elementul *semnificat* şi a formei verbale — elementul *semnificant* (v. *semn*); d) datorită componentei formale, *M.* devine un factor însemnat al stilizării estetice, într-o structură artistică, a materiei de inspiraţie şi a ideii conducătoare. De cele mai multe ori, *M.* este explicit numit în operă printr-un cuvînt, o sintagmă sau o propoziţie. Se poate însă întîmpla ca *M.* să nu fie explicit desemnat printr-un element lingvistic, fiind prezentat numai simbolic sau sugerat prin imagini (*M.* terorii, de ex.). Studiul *M.* trebuie să cuprindă, de aceea, atît purtătorii schemei conceptuale (factorii fonici, muzicali, morfologici, sintactici, lexicali — şi mai ales cuvintele-cheie), cît şi schema conceptuală. Din caracteristicile *M.* literar rezultă deosebirile faţă de *M.* folcloric: a) *M.* folcloric se interesează exclusiv de elementele conceptuale, fără să ia în considerare expresia şi, deci, valoarea estetică a operei în care apare; b) *M.* folcloric e constituit dintr-un număr fix de particule subordonate, în timp ce numărul şi alegerea formanţilor *M.* literar poate varia; c) *M.* folcloric are aspect de element fabulativ, situaţional, concret, în timp ce *M.* literar poate fi şi *non-epic*. Caracteristica *M.* literar este existenţa lui *estetică*. Dacă *M.* este conceput doar ca o experienţă de viaţă, se deschide calea interpretărilor extraliterare ale *M.*, aşa cum s-a şi întîmplat în diferitele nuanţe ale interpretărilor psihanalitice (teoria *arhetipurilor* (v.) a lui Jung, a componentelor materiale ale imaginaţiei a lui Bachelard, a *ciclurilor naturale* a lui N. Frye, a *miturilor* (v.) occidentale a lui Gilbert Durand etc.). *M.* sînt deseori specializate pe genuri şi specii: *M.* lirice (noaptea, despărţirea, singurătatea), *M.* dramatice (fraţii duşmani, uciderea unei rude), *M.* baladeşti (*M.* „Leonore": apariţia iubitei moarte) etc. După numărul de trăsături cu care le înzestrează autorul, *M.* sînt: dezvoltate, subdezvoltate şi supradezvoltate. În raport cu subiectul creator, ele pot fi clasificate în *M.* ale eului, ale relaţiilor intersubiective, ale relaţiilor cu colectivitatea socială, cu natura, cu supranaturalul etc. În funcţie de locul lor în opera literară, *M.* sînt: a) centrale sau fundamentale, apărînd adesea şi ca *laitmotive* (v.), *M.* conducătoare, care revin; b) laterale sau secundare şi c) oarbe, irelevante pentru desfăşurarea *acţiunii* (v.). Istoria *M.* cercetează dezvoltarea şi însemnătatea *M.* tradiţionale în istoria spirituală a omenirii, ca şi organizarea aceluiaşi *M.* la diferiţi scriitori, în diferite epoci. **4.** În abordarea analitică structuralistă a unui text, *M.* este socotit cea mai mică unitate semnificativă a textului spre deosebire de *temă* (v.), care reprezintă unitatea sensurilor diverselor elemente ale operei. Pentru cei ce analizează textul conform organizării lui

Scanned with OKEN Scanner

intrinsece, fără a-l socoti realizarea unei scheme conceptuale exterioare, *M.* se confundă cu ceea ce Roland Barthes numeşte *lexie* „cel mai bun spaţiu în care se poate observa un sens". Analiştii care consideră că textul reprezintă realizarea unei structuri ce se află în afara lui, inaccesibilă observaţiei directe, procedează la decuparea ansamblului textului în unităţi inteligibile din ce în ce mai mici, ultima fiind *M.* Pentru Tomaşevski, *M.* este „cea mai mică particulă a materiei tematice", confundîndu-se adesea cu propoziţia; pentru Propp, fiecare cuvînt din interiorul propoziţiei poate corespunde unui *M.* deosebit. A. Greimas, în *Semantica structurală*, numeşte *seme* categoriile semantice a căror conjuncţie formează sensul cuvîntului. Observate din perspectivă sintactică (a contiguităţii şi înlănţuirii lor), semele alcătuiesc o listă de *predicate*; observate din perspectivă semantică (a asemănării şi opoziţiei dintre ele), semele alcătuiesc o listă de *M.* Tomaşevski a propus o clasificare a *M.* după acţiunea pe care o descriu: „*M.* care schimbă situaţia se numesc dinamice, cele care n-o schimbă — statice". Opoziţia *static/dinamic* este preluată şi de Greimas. În funcţie de rolul lor în *naraţiune* (v.), Tomaşevski a numit *M.* „asociate" pe cele ce nu pot fi omise fără a distruge succesiunea epică şi *M.* „libere" pe cele ce pot fi îndepărtate fără a schimba succesiunea cronologică şi cauzală a evenimentelor. Roland Barthes a reluat această opoziţie, denumind *M.* asociate — *funcţii*, iar pe cele libere — *indici*. Configuraţia stabilă alcătuită din mai multe *M.* se numeşte *topos*. Toposul structuralist prezintă multe asemănări cu *M.* folcloric. Unii topoi caracterizează întreaga literatură occidentală (E. R. Curtius a cercetat „lumea răsturnată", „copilul bătrîn" etc.), alţii sînt caracteristici unui anumit curent literar. *R.S.*

MOTIVAŢIE ≈ Termenul, provenind din fr. *motivation*, denumeşte: **1.** În explicarea psihologică a literaturii, întemeierea dezvoltării acţiunii, într-o piesă de teatru sau în orice tip de *naraţiune* (v.), prin impulsuri conştiente sau non-conştiente, prin interese, stări sufleteşti, trăsături de caracter, deprinderi etc. ale *personajului* (v.), într-un cuvînt, aşezarea fiecărei *acţiuni* (v.) pe temeiul unui anumit mobil. *M.* ţine de construcţia logică a unei acţiuni epice sau dramatice, de capacitatea cititorului de a trage concluzii şi constituie o premisă absolut necesară în reprezentarea psihologică realistă. *M.* satisface cititorului sau ascultătorului nevoia de a simţi că un anumit *caracter* (v.), în împrejurări date, nu putea acţiona decît într-un anumit fel. Necesitatea unei *M.* mai mult sau mai puţin puternice depinde de genurile şi speciile literare: cea mai puternică *M.* o necesită *tragedia* (v.), *catharsisul* (v.) fiind un efect direct al ei, în timp ce *comedia* (v.) se poate mul-

Scanned with OKEN Scanner

ţumi cu *M.* mai slabe. În dramele absurde *M.* lipseşte. **2.** Apărînd şi sub forma *motivare*, derivat de la *a motiva*, termenul denumeşte îndreptăţirea introducerii unui *motiv* într-o operă literară. „Sistemul de procedee care justifică apariţia diverselor motive şi a complexelor lor se numeşte motivaţie" (B. Tomaşevski, *Teoria literaturii*). Acelaşi autor clasifică *M.* astfel: a) *M.* compoziţională, al cărei principiu constă în economia şi oportunitatea motivelor: „Nici un accesoriu nu trebuie să rămînă neutilizat în fabulă, nici un episod nu trebuie să rămînă fără să influenţeze situaţia fabulativă. Despre această justificare compoziţională vorbea Cehov cînd afirma că dacă la începutul povestirii se bate un cui în perete, la sfîrşitul ei eroul trebuie să se spînzure de cui"; b) *M.* realistă, constînd în sentimentul veridicităţii evenimentelor reprezentate estetic. Orice motiv trebuie introdus într-o anume situaţie ca unul *probabil*, intrînd astfel nu o dată în conflict cu *M.* bazată pe mentalitatea tradiţională. Motivul recunoaşterii înrudirii protagoniştilor la sfîrşitul unei acţiuni dramatice este unul acceptat şi utilizat prin tradiţie, dar nerealist; c) *M.* estetică, care justifică estetic introducerea oricărui motiv, fiind astfel temeiul pe care se alcătuiesc toate celelalte *M. R.S.*

MUTAŢIE (A VALORILOR ESTETICE) ≈ Termenul, introdus de Eugen Lovinescu în lucrarea sa *Mutaţia valorilor estetice* (1926), defineşte procesul de percepere diferită, cu trecerea timpului, a elementului estetic din structura operei literare. Valorile estetice, ca şi sensibilitatea estetică, sînt supuse unei *M.* necesare. De aceea în fiecare secol, perioadă şi chiar deceniu e nevoie de o literatură, de o artă care să satisfacă sensibilitatea estetică a vremii. *M.* valorilor estetice semnifică o ruptură în circulaţia valorilor, o „iremediabilă prăpastie estetică" (Lovinescu), peste care nu se pot arunca decît punţile intelectuale ale erudiţiei, ale cunoştinţelor istorice, deci ale cunoaşterii raţionale, nu şi ale celei sensibile. Aşadar, operele trecutului îşi pierd valoarea estetică şi prezintă pentru noi un interes documentar, istoric. Ele se *mută*, adică, de pe teritoriul valorii estetice pe acela al valorii istorice. Estetice, pentru noi, n-ar fi decît operele create azi de noi înşine sau de artiştii contemporani cu noi. Din aceste idei derivă şi conceptul lovinescian de *sincronism* (v.), care reprezintă fenomenul de difuzare geografică simultană a valorilor literare. Sensibilitatea unei epoci fiind aceeaşi, valorile se transmit, după opinia criticului, de la un popor la altul, prin influenţă şi imitaţie. În consecinţă, E. Lovinescu pledează în *Mutaţia valorilor estetice* pentru *modernism* (v.). Pare ciudat ca tocmai clasicistul care a tradus operele lui Homer, Vergiliu, Horaţiu şi Tacit să refuze modernilor capacitatea de a gusta valoarea clasicilor. Concepţie consecvent modernistă, opusă *tradiţionalismului*, *M.*

Scanned with OKEN Scanner

valorilor estetice include totuşi *datul* tradiţiei în sfera artisticului. Acest dat e constituit prin fondul etnic, care, la rîndul lui, condiţionează din interior esteticul. Teoria *M.* a avut un rol pozitiv, stimulînd spiritul creator contemporan, promovînd literatura modernă. În schimb, ea e deficitară în aprecierea valorilor tradiţionale, întrucît între *tradiţie* (v.) şi *inovaţie* (v.) există relaţii dialectice de continuitate, care se reflectă în orice operă originală. *M.V.*

MUZĂ ≈ Provine din fr. *muse*, lat., it. *musa*, ngr. *musa*, germ. *Muse*. Iniţial, *M.* are trei accepţii: **1.** Într-un sens abstract — inspiraţie, entuziasm, talent poetic; **2.** Într-un sens concret — *cîntec* (v.), *poezie* (v.), muzică; **3.** În sens personificat — divinitate tutelară a artelor pe pămînt, şi, în Olimp, interpretă a cîntecelor intonate la serbările zeilor, acompaniată de Apollo la *forminx* (instrument de coarde). *M.* erau în număr de nouă, fiecare prezidînd cîte o artă: Clio — istoria, Thalia — comedia, Melpomene — tragedia, Terpsichore — dansul, Erato — elegia, Polymnia — poezia lirică, Urania — astronomia, Calliope — elocinţa şi poezia eroică. În imnul homeric *Către Hermes* se spune că Mnemosyne (amintirea) este mama *M. M.*, după Hesiod *(Theogonia)*, sînt cunoscătoare a tot ceea ce a fost, ceea ce este şi ceea ce va fi. În această calitate, ele îi inspiră pe poeţi, „dictîndu-le" pur şi simplu poemul. De aici, teoria lui Platon conform căreia poetul nu are nici un merit în scrierea unui poem, deoarece el este „inspirat" de *M.* Astfel se explică şi invocaţiile adresate *M.* în poezia epică, în care poetul, conştient de limitele sale, cere *M.* „să cînte". Termenul este folosit şi în sens figurat, ca de exemplu la Dante în expresia *sermo Calliopeus* „vorbirea eroică". În timp, termenul *M.* îşi accentuează sensul de inspiraţie, concretizat în femeia inspiratoare. În romantism mai ales, femeia iubită este *M.* poetului. Prin extensie, *M.* devine sinonim cu literatură; astfel Edgar Quinet opune *M.* elină celei romane. *Gh. C.*

NAIV ŞI SENTIMENTAL ≈

Reprezintă o antinomie poetică intrată şi în istoria criticii odată cu distincţia făcută între aceste noţiuni de Fr. Schiller, în eseul *Über naive und sentimentalische Dichtung* (Despre poezia naivă şi cea sentimentală), 1795—1798. Înainte de a fi publicat unitar, eseul era format din două părţi: *Despre naiv* (1795), în care sînt definite relaţiile poetului cu natura, ca şi deosebirile acesteia faţă de artă şi artificiu, şi *Autorii poeziei de sentiment* (1796), unde sînt precizate caracteristicile poeziei moderne romantice, în antiteză cu poezia clasică.

Scanned with OKEN Scanner

Conform acestei încercări de tipologie poetică, poetul *N.* reprezintă natura, se află în consonanţă cu creaţia originară, tinde spre „imitarea, pe cît posibil deplină, a ceea ce este adevărat"; poetul *S.* pierde, prin cultură şi civilizaţie, sentimentul unităţii cu natura, el tinde spre un ideal, spre întruparea în artă a unei idei. Schiller înţelege prin *N.* izbucnirea sinceităţii originare. Sinceritatea este opusă disimulării şi sentimentului estetic, devenit pentru om o adevărată a doua natură. Condiţia *N.* presupune triumful naturii şi nu al artei, dar nu prin forţa oarbă şi brutală a aceleia, ci în virtutea perfecţiunii şi măreţiei morale pe care o resimt sufletele nobile. Aplicînd literaturii această distincţie morală, Schiller defineşte *geniul* (v.) ca fiind în mod necesar *N.*: „Singură naivitatea îi dă acest caracter de geniu şi ceea ce este în ordine intelectuală şi estetică nu se poate dezice în ordine morală". Geniul îşi justifică propria sa condiţie prin triumful simplităţii şi al moralităţii asupra tuturor complicaţiilor artei. Faţă de epoca modernă, a poeţilor de sentiment, grecii antici deţin superioritatea în descrierea exactă şi fidelă a obiectelor exterioare şi în general a naturii. „Se pare că natura le atrăgea mai mult spiritul şi curiozitatea decît sentimentul moral. Ei nu se interesau deloc de aceste profunzimi ale sensibilităţii, de aceste tristeţi blînde care caracterizează sensibilitatea modernilor". Diferenţa dintre antici şi moderni provine tocmai din atitudinea diferită faţă de natură: pentru moderni (de fapt pentru romantici), natura nu mai este în om. *Armonia* cu natura e înlocuită de *opoziţia* faţă de aceasta. Încetînd să mai fie percepută şi trăită ca *subiect*, natura devine pentru moderni *idee* şi *obiect*. Pentru Schiller, tipul de poet *N.* e reprezentat de Homer, Shakespeare şi Goethe (în contrast cu el însuşi, care se considera poet sentimental modern). Poetul *N.* este *expresia* naturii înseşi, ascunzîndu-se în spatele operei sale. „*El însuşi* este opera sa, în opera sa este el însuşi". Cele două tendinţe creatoare nu se opun, ci tind, ambele, spre idealul unei umanităţi mai frumoase, prin unitatea internă a artei cu natura, aşa cum s-a realizat ea în clasicismul german. Tipul poetului *N.* rămîne un ideal, o năzuinţă spre perfecţiune a poetului sentimental. Dualismul schillerian *N.* — *S.*, pe linia dicotomiei *clasic — romantic*, a influenţat elaborarea antitezei lui Nietzsche — *apolinic* şi *dionisiac* (v.). *A.M.*

NARAŢIUNE ≈ Termenul provine din fr. *narration*, lat. *narratio* „povestire, istorisire" şi se defineşte ca relatare a unor întîmplări, într-o succesiune de momente; este semnul distinctiv al *epicului* (v.). Criteriile de clasificare ale *N.* sînt multiple: 1. După *formă*: *N.* în versuri: *balada* (v.), *poemul* (v.), *epopeea* (v.) şi *N.* în proză: *povestirea* (v.), *schiţa* (v.), *nuvela* (v.), *romanul* (v.). 2. După

Scanned with OKEN Scanner

raportul narator — operă: *N.* subiectivă — utilizată mai ales în *povestire* — şi *N.* obiectivă — în *nuvelă, schiţă, roman.* 3. După *gradul de complexitate a elementului narativ*: forme mici, rudimentare —*zicală, anecdotă* (v.), *epistolă* (v.) şi forme mari, cuprinzătoare—*epopee, roman.* 4. După forma de *materializare a expresiei narative*: *N.* întîlnită în sisteme lingvistice (literatură, istorie, piesă de teatru) şi *N.* întîlnită în sisteme nonlingvistice (în artele plastice — Columna lui Traian, vitralii etc.; în cinematograf; în teatru—ca reprezentare scenică). Teoria *N.* este relativ nouă (secolul XX). Formaliştii ruşi (v. *Şcoala formală*) (B. Tomaşevski, V. Şklovski, V. I. Propp şi alţii), folosindu-se de cercetările structuralismului lingvistic (R. Jakobson, L. Hjelmslev), crează jaloanele unei *ştiinţe a literaturii*, în care studiul *N.*, ca principiu comun tuturor formelor narative, are un rol esenţial. Structuralismul reia aproape toate ideile formalismului, amplificîndu-le în direcţii proprii grupării sau autorului respectiv. R. Barthes, C. Brémond, A. J. Greimas, G. Genette, Tz. Todorov, grupul de la Liège, structuralistii americani sau germani, reprezintă tot atîtea momente în constituirea unei ştiinţe a *N.*, *naratologia.* Cîteva idei şi precizări terminologice, în general constante, facilitează stabilirea unui domeniu comun de cercetare. Mai întîi, distincţia între *povestire* (istorisire) şi *discurs* (v.) (formaliştii ruşi le numeau *fabulă* şi *subiect*), ca aspecte ale *N. Povestirea* se referă la o realitate anume, la totalitatea evenimentelor petrecute şi care urmează a fi relatate. *Discursul* se referă la *modul* în care cititorul ia cunoştinţă de cele petrecute, fiind, de fapt, textul însuşi. În acest context, definiţia *N.*, a semnului narativ, se prezintă ca un raport între povestirea care povesteşte (discursul) şi povestirea povestită (istorisirea, povestirea) (Grupul μ, *Retorică generală*; R. Barthes, *Introduction à l'anayse structurale des récits*—Introducere în analiza structurală a povestirii). Clasele de unităţi ale *N.* ca povestire sînt următoarele: 1. *Nucleele*, care se raportează la fapte, la acţiuni; 2. *Indicii*, care trimit la descrirea obiectelor şi a *personajelor* (v.); 3. *Catalizele*, care sînt extensii descriptive ce se referă la desfăşurarea faptelor (la nuclee); 4. *Informaţiile*, care situează acţiunea în timp şi în spaţiu; 5. *Personajele* sau *actanţii*: definite printr-un sistem de indici, ele se afirmă în acţiune. *N.* ca discurs se caracterizează prin următoarele concepte (după Tz. Todorov, *Categoriile naraţiunii literare*): 1. *Timpul N.* (considerat şi de către formaliştii ruşi drept trăsătură fundamentală în distincţia *discurs-povestire*) — exprimă raportul dintre timpul *povestirii* şi timpul *discursului*; 2. *Aspectele N.* — modul în care povestirea e percepută de către narator (punctul de vedere); 3. *Modalităţile N.* — se referă la modul

în care naratorul expune povestirea : prin *reprezentare*, cînd evenimentele se desfăşoară, prin intermediul *dialogului* (v.), în faţa noastră, ca în *dramă* (v.), sau prin *relatare*, cînd autorul relatează faptele, ca în *cronică* (v.). În ceea ce priveşte formele narative, se accentuează, pornind de la formaliştii ruşi, nu diferenţele specifice, ci numitorul lor comun, principiul *N.*, neglijîndu-se evoluţia istorică şi legile de compoziţie proprii fiecăreia. Reducţia aceasta are avantajul simplificării demonstraţiei, dar micşorează valabilitatea concluziilor ei. Dealtfel, renunţarea la unele perspective (istorică, psihologică, estetică) e programatic afirmată, opera literară urmînd a fi studiată în *literaturitatea* (v.) ei. *M.A.*

NATURALISM ≈ Provine din fr. *naturalisme*. Formă de manifestare, mai ales în epică, dar şi în dramaturgie, a unui *realism* (v.) exacerbat, care începe prin a se desemna la proporţii de curent literar în literatura franceză dintre 1870 şi 1890. La constituirea în epocă a punctului de vedere naturalist, aşa cum apare el legitimat în opera de teoretician (*Le roman expérimental* — Romanul experimental) şi în practica de romancier (ciclul *Les Rougon-Macquart*) a lui Emile Zola, contribuie mai mulţi factori de influenţă, provenind deopotrivă din sursa gîndirii pozitivisto-scientiste, în plin proces de expansiune, de la mijlocul secolului XIX înainte : ideile cu privire la determinismul rasei, mediului şi momentului, profesate de Hippolyte Taine, metoda experimentală, valorificată de fiziologul Claude Bernard, teoriile asupra eredităţii, aduse în discuţie de doctorul Prosper Lucas. În marea anchetă deschisă de romanul modern asupra condiţiei umane, naturaliştii se cred mai aproape de adevăr, prin aceea că abordează lucrurile într-un spirit de reporteri, urmărind să dea documente de viaţă ca pentru un studiu clinic. *N.* vine cu o viziune eminamente fiziologică asupra omului, pune un accent exclusiv pe instinctualitate, după cum trebuie subliniat că este interesat cu precădere de manifestările cu caracter patologic. În tendinţa de a reproduce realitatea în toată nuditatea ei elementară, fără a ocoli nici chiar aspectele considerate îndeobşte ca triviale, literatura *N.* se caracterizează în primul rînd prin reprezentări crude şi brutale, de o îndrăzneală nemaiatinsă anterior în materie de realism. În literatura franceză, pe lîngă fraţii Edmond şi Jules de Goncourt, Emile Zola, promotorul de mare suprataţă, *N.* mai numără ca exponenţi, în roman şi povestire, pe Guy de Maupassant, Alphonse Daudet, Octave Mirbeau, iar în teatru pe Henry Becque. Dacă în literatura germană, unde se exemplifică mai ales prin Gerhart Hauptmann, nu îl găsim reprezentat decît precar, în literatura americană, în schimb, în chiar secolul nostru, de la primul război mondial încoace, capătă o expresie dintre cele mai

Scanned with OKEN Scanner

pregnante, fiind de-a dreptul dominant, atît în proza de comportament violent, pe care o dau numeroşi autori, de la John Dos Passos, Thomas Wolfe, Erkskine Caldwell, John Steinbeck, pînă la D. J. Salinger sau Truman Capote bunăoară, cît şi în teatrul tragic al fatalităţilor biologice, cu care se afirmă un Eugene O'Neill. În literatura română, Constantin Mille este scriitorul care acordă o deosebită atenţie *N.*, termen pe care-l foloseşte, ca şi C. Dobrogeanu-Gherea, nu o dată cu sensul de realism. Primele elemente ale unei viziuni *N.* sînt de observat la I. L. Caragiale, în sectorul grav al nuvelisticii sale *(O făclie de Paşte, Păcat)*. În secolul XX, între cele două războaie mondiale, Liviu Rebreanu încorporează scrisului său puternice trăsături *N.*, în măsură a-l pune nu o dată în paralelă cu Emile Zola. *D.P.*

NATURISM ≈ Termenul provine din fr. *naturisme*. **1.** Denumirea dată în 1897 de Saint-Georges de Bouhélier unei dizidenţe iniţiate de el în cuprinsul *naturalismului* (v.) francez, dizidenţă manifestată prin tendinţa de a nu se reprezenta lucrurile într-un sens unilateral materialist, ci de a se îmbogăţi viziunea realistă şi cu unele elemente de idealitate şi poezie. Pe de o parte, Zola, dintre scriitori, pe de alta, Claude Monet şi Rodin, dintre artiştii plastici, sînt revendicaţi ca spirite tutelare. Printre adepţii aşa-zisei mişcări *N.* a lui Saint-Georges de Bouhélier, rămase de altminteri fără răsunet în epocă, se numără E. Monfort şi M. Le Blond. **2.** Într-un înţeles mai larg, cîştigat în secolul nostru, desemnează pe acei scriitori a căror operă revelă o profundă comuniune cu natura. Un Francis Jammes în literatura franceză, un Esenin în literatura rusă, un B. Fundoianu *(Privelişti)* în literatura română, constituie exemple semnificative de poeţi *N. D.P.*

NEOCLASIC (v. *CLASIC*).

NEORETORICĂ ≈ Curent al gîndirii filozofico-lingvistice moderne, care reia dintr-o perspectivă nouă, pluridisciplinară, arta antică a vorbirii, teoria şi tehnica limbajului ca mijloc de influenţare a opiniei receptorului. După etapa medievală, de formalizare excesivă a *retoricii* (v.) antice, a urmat o restrîngere progresivă a cîmpului acestei discipline, reduse în secolele XVIII şi XIX exclusiv la arta *stilului* (v.) şi la o listă de *figuri* (v.) adecvate exprimării frumoase. Romantismul, proclamînd primatul individualităţii şi inutilitatea oricărei reguli ce ar falsifica activitatea creatoare a spiritului, a contribuit mult la discreditarea retoricii. Tendinţele clasificatoare ale retorilor, preocupaţi mai mult de etichetarea decît de analiza figurilor, ca şi lipsa lor de spirit istoric au făcut ca disciplina, una din cele şapte „arte liberale", odinioară obligatorie în învăţămînt, să fie uitată. Reîn-

vierea interesului pentru retorică porneşte, în secolul XX, din două direcţii : filozofică şi lingvistică. Redescoperirea faptului că adevărurile istorice şi opiniile care ţin de *verosimil*, nedemonstrabile prin raţionamente conduse *more geometrico*, necesită o teorie a argumentaţiei care să nu iasă din domeniul raţiunii, fără însă a utiliza raţionamentele carteziene analitice şi inductive, a dus la îmbogăţirea teoriei cunoaşterii prin anexarea noii retorici. Lucrările fundamentale de reabilitare a retoricii ca teorie a argumentării, subordonată gnoseologiei, se datoresc lui Ch. Perelman. În literatura română, o pledoarie filozofică, foarte documentată, pentru *N.* a semnat Vasile Florescu, *Retorică şi neoretorică* (1973). Dacă, în America mai ales, reluarea retoricii s-a făcut pornindu-se de la teoria *comunicării* (v.), în Europa interesul pentru retorică a fost revitalizat mai ales de cercetările lingvistice. De la publicarea cursului, din 1936, al lui I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric* (Filozofia retoricii), care „deplasa interesul tradiţional al retoricii pentru persuasiune ca act raţional în direcţia emotivităţii" şi îndemna la concentrarea interesului asupra „legilor fundamentale de folosire a limbii", s-a dezvoltat, mai întîi în Anglia, curentul lingvistico-literar cunoscut sub numele de „New Criticism" (v. *Noua critică*), preocupat de analiza operei literare conform unor figuri şi concepte formalizate, stilistice sau psihice. Astfel retorica s-a transformat „din antistrofică a dialecticii, într-una a poeticii" (V. Florescu), fapt deplîns de neoretoricienii filozofi contemporani. Accepţiile date retoricii, inventarul şi denominaţia figurilor variază de la un cercetător la altul. Roland Barthes, G. Genette, Tzvetan Todorov, sau Grupul μ din Liège (autorul unei *Retorici generale*, 1970) definesc diferit termenii cu care operează, de aceea *N.* lingvistică, spre deosebire de cea filozofică, se dispersează în mai multe direcţii, lipsa de unitate terminologică echivalînd abordarea domeniului cu aderarea la teoria unui grup restrîns de cercetători. Între termenii de *retorică* şi *poetică* (v.) intervin adesea confuzii, rezolvate prin restrîngerea, uneori arbitrară, a sferelor celor două noţiuni. De mai multă audienţă se bucură delimitarea operată de Grupul μ : « Retorica este cunoaşterea procedeelor de limbaj caracteristice literaturii. Prin „poetică" înţelegem cunoaşterea exhaustivă a principiilor generale ale poeziei, înţelegînd poezia *stricto sensu*, ca model al literaturii[...]. Retorica, studiu al structurilor formale, se prelungeşte deci necesar într-o transretorică, care e, cu siguranţă, ceea ce se numea odinioară a doua retorică sau poetică. Ei îi revine misiunea de a explica efectul şi valoarea acestor cuvinte modificate pe care le rostesc poeţii şi, mai întîi, misiunea de a determina ce procent de modificări e compa-

Scanned with OKEN Scanner

tibil nu numai cu buna funcţionare a figurii, ci şi cu acceptarea ei de către conştiinţa estetică » (Grupul μ, *Retorică generală*). *R.S.*

NONCONFORMISM ≈ Provenit din fr. *non-conformisme* (cf. lat. *conformare* „a se conforma, a se modela după ceva" + prefixul *non*), termenul exprimă o abatere conştientă de la regulile în uz, o acţiune de dizidenţă şi de negare. El nu trebuie confundat cu nihilismul, care defineşte negarea programatică a oricăror valori. *N.*, cînd nu e confundat cu bravada, denumeşte o stare de spirit responsabilă şi independentă avansată ca tendinţă, unele atitudini *N.* în viaţă, cultură şi artă situîndu-se in imediata vecinătate a celor revoluţionare. În secolul XVII, prin *N.* se înţelegea (mai ales în Anglia) o inaderenţă la religia oficială, pentru ca, în vremea mişcărilor romantice din secolul trecut şi îndeosebi odată cu explozia *modernismului* (v.) şi a *avangardismului* (v. *Avangardă*), în secolul nostru, el să cîştige tot mai mult teren în domeniul artei şi al literaturii, ca şi în cel al vieţii sociale. În literatură, prin *N.* se înţelege o reacţie la tot ce este sau pare a fi sclerozat, inert, lipsit de suflu înnoitor sub aspectul formei şi al conţinutului, respingîndu-se orice încercare de opresiune a originalităţii creatoare şi a gustului artistic. Din acest punct de vedere, artele poetice (mai ales cele post-clasice, cum e prefaţa la *Cromwell* a lui Victor Hugo), dar şi, pe teren românesc, *Poezia viitorului* de Al. Macedonski. Manifestele şi în general teoretizările susţinătorilor mişcărilor literare mai recente (cazul dandysmului tip Oscar Wilde, al *suprarealismului* (v.) sau al beatnicilor americani pot oferi material documentar şi ilustrativ. Istoriceşte, însă, orice mişcare literară înnoitoare presupune un coeficient de inconformism, de negare a vechilor canoane (mai ales formale), timpurile noi ducînd la accentuarea şi diversificarea (uneori pînă la exacerbare) a acestei tendinţe şi la mai multe încercări de teoretizare a ei. Această evoluţie a dus la îmbogăţirea noţiunii cu date ţinînd de psihologia şi de ideologia artistică, de atitudinea socială şi politică a scriitorului, de mesajul operei sale etc. Prin repetata afişare a ţinutei nonconformiste s-a ajuns la o oarecare discreditare a ei. *G.M.*

NONSENS POETIC ≈ Prin *N.P.* se înţelege o producţie literară care cultivă absenţa totală a sensului logic, în aparenţă respectîndu-se cu stricteţe logica formală; relaţiile logice între concepte, judecăţile şi raţionamentele par de o corectitudine severă, dar noţiunile sînt puse în legătură unele cu altele în mod arbitrar, nu e respectat *verosimilul* (v.), inteligibilitatea fiind de asemenea neglijată. Poezia sau proza care utilizează *N.* e o literatură umoristică, de situaţii absurde, obţinute uneori şi prin excesul de logică. Perioada

Scanned with OKEN Scanner

de descompunere a scolasticii abundă în exemple de poezii în care reguli, excepţii gramaticale, felurite cunoştinţe sînt adunate în versuri, în scop mnemotehnic, producînd *involuntar* efecte comice. François Rabelais, care sintetizează în opera sa toată moştenirea culturii medievale, percepută prin spiritul umanist, speculează în mod conştient *N.* rezultat din confruntarea logicii scolastice şi a clişeelor ei de gîndire, a expresiilor stereotipe, a stilului ştiinţific preţios, a citatelor prea abundente, cu realitatea empirică cea mai diversă, preferată mai ales în aspectele ei umile (ex. capitolele din *Gargantua şi Pantagruel*: „Farafastîcurile doctoriceşti găsite într-un mormînt străvechi", „Despre copilăria homerică a lui Pantagruel", „Despre felul cum a adăpostit sub limbă Pantagruel o oaste întreagă şi ce se putea vedea în gura lui", „Despre Postul cel Mare şi părţile trupului său" sau „Cîntecul despre nebunul Tribulet"). *N.* poate fi aflat sporadic în operele unor scriitori ca poeţii groteşti francezi din secolul XVII, manieriştii (Góngora, Marino) şi poeţii metafizici englezi, ca şi la Samuel Johnson, Charles Lamb, John Keats etc. Extravaganţele unei logici care se joacă cu ea însăşi sînt vizibile şi într-unele din poeziile lui Goethe sau Victor Hugo. Dar maestrul poeziei *N.* este Edward Lear (1812—1888), cu *Book of Nonsense* (Carte de absurdităţi), 1846, şi cu *Nonsense Songs, Stories and Botanies* (Cîntece, poveşti şi botanică absurde), 1870, în care inventează acea formă, specific engleză, de mic poem absurd, în cinci versuri rimate *a a b b a*, numită *limerick*, de tipul: „Era un bătrîn ce, de mic, / Căzuse întîmplător într-un ibric, / Dar îngrăşîndu-se cumplit, / N-a mai găsit cale de ieşit, / Aşa că viaţa şi-a trăit — doar în ibric". *Limericks* ale lui Edward Lear erau scurte exerciţii distractive de mînuire a logicii conceptelor (autorul era logician), sau de aplicare contradictorie a categoriilor gîndirii la realitate. Edward Lear a compus „nonsense songs" (cîntece nonsens), „nonsense stories" (povestiri nonsens), „nonsense alphabets" (alfabete nonsens), „nonsense Botany" (botanică nonsens), „nonsense Philology" (filologie nonsens, „nonsense Politics" (politică nonsens), „nonsense Music" (muzică nonsens) (ex. *Yonghi Bonghy Bo*), „nonsense eclogue" (eglogă nonsens) (ex. *Heraldic Blazon of his Cat Foss* — Blazonul heraldic al Pisicii mele, Foss). Personajele frecvente din primul volum de *limericks* sînt „old Man" (bătrînul domn) sau „old Lady" (bătrîna doamnă) din diverse regiuni ale lumii, dintr-o geografie umoristică. Poezia *N.* construieşte o realitate fictivă şi amuzantă. Lewis Carroll şi Christian Morgenstern *(Cîntecele de spînzurătoare)* vor cultiva şi ei *N.* Literatura absurdului utilizează, în scopuri ironice şi

Scanned with OKEN Scanner

satirice, *N.* limbajului cotidian (de ex. *Cîntăreața cheală* de E. Ionesco) *A.M.*

NOUA CRITICĂ ≈ **1.** *New Criticism* (Noua critică). Orientare în critica anglo-americană din primele decenii ale secolului nostru. Își ia numele de la cartea, de fapt polemică, deși se menține la cîteva atacuri respectuoase, a lui John Crowe Ransom, *The New Criticism* (Noua critică), 1941. Autorul discută aici despre I. A. Richards, William Empson, T. S. Eliot, Yvor Winters. Fără a denumi o „școală" unitar doctrinară, termenul se aplică în general oricărui critic încadrat tradiției lui Richards și Eliot. Termenul este acceptat cu destule rezerve, care vin chiar și din partea unor membri ai „noii critici americane", printre care Allen Tate, R. P. Blackmur, Kenneth Burke, Cleanth Brooks și J. C. Ransom. Pe „noii critici" îi unește totuși reacția împotriva, pe de o parte, a criticii romantice, impresioniste și jurnalistice, și, pe de altă parte, împotriva concepției rigid moraliste a neoumanismului american, ei pledînd toți pentru „cercetarea științifică" a textului propriu-zis al operelor. Principala metodă propusă, teoretic și practic, de *N. c.* este *close reading* (lectură fidelă), care presupune cercetarea tuturor nuanțelor semantice ale cuvintelor dintr-un text literar. Fiecare cuvînt participă la context, dobîndind un nou înțeles, potrivit locului pe care-l deține în contextul respectiv. *The Meaning of Meaning* (Sensul sensului), 1923, scris de I. A. Richards împreună cu C. K. Ogden, și îndeosebi volumele *Principles of Literary Criticism* (Principiile criticii literare), 1925, și *Practical Criticism* (Critica practică), 1929, dezvoltă raportul dintre experiența psihologică a receptării literaturii și limbaj, sub aspectul comunicării și al sugestiei. Influențat de I. A. Richards, W. Empson scrie prima sa carte, cu un efect considerabil asupra tehnicii ulterioare a cercetării poeziei — *Seven Types of Ambiguity* (Șapte tipuri de ambiguitate), 1920, urmată de *Some Versions of Pastoral* (Cîteva aspecte ale pastoralei), 1935, în care urmărește ideea ambiguității, analizînd cîteva structuri literare, de ex.: intriga tragediei elisabetane, imaginile clasice în *Paradisul pierdut* de Milton etc. Astfel sînt cercetate noile înțelesuri ale cuvintelor, dezvoltate de contextul poetic, de unde și frecvența unor termeni critici, cum ar fi: plurisemnificație, ironie, ambiguitate etc. Un alt aspect metodologic al *N. c.* americane este considerarea ca disciplină specifică, cu statut precizat, a criticii literare, deosebită de studiul istoric al izvoarelor, al condițiilor sociale sau al efectului social și politic al literaturii. Accentul este pus pe cercetarea structurii operei, devenită obiect în sine, și nu pe personalitatea artistului sau pe reacția cititorilor, neglijîndu-se deci geneza și circulația socială a operei. Orientarea, *N.c.* americană nefiind unitară, se pot distinge cel puțin două

Scanned with OKEN Scanner

grupări : cea care asociază literaturii metodele cercetării lingvistice, semantice şi stilistice, dezvoltînd tehnica analizei de text (J. C. Ransom, C. Brooks, R. P. Warren, A. Tate) şi cea care depăşeşte domeniul esteticului, pe care îl studiază din perspectiva psihanalizei, a marxismului, a filozofiei culturii sau a antropologiei. Contribuţia fundamentală a *N.c.* este cercetarea practică şi ştiinţifică a structurii operei poetice. Această tehnică a analizei de text este însă obiectul atacurilor polemice ale şcolii neoaristotelienilor de la Universitatea din Chicago, aşa cum o dovedeşte volumul *Critics and Criticism* (Critici şi critică), 1952, de R. S. Crane, *The Idea of a Theater* (Ideea de teatru), 1949, de F. Fergusson, sau *Tragedy and the Theory of Drama* (Tragedia şi teoria dramei), 1961, de Elder Olson. Criticii din Chicago reintroduc vechile concepte aristotelice şi renascentiste : *intriga* şi *genul*, fără să acorde atenţie funcţionalităţii active a limbii şi a comunicării. *N.c.* nu admite divorţul dintre conţinut şi formă, dintre acţiunea şi sensul cuvîntului, în timp ce pentru aristotelienii din Chicago cuvîntul nu are decît o mică importanţă în operă. **2.** *Nouvelle critique* (Noua critică) este mişcarea de reînnoire apărută în literatura franceză contemporană după existenţialism, teatrul absurdului şi noul roman (v. *Nouveau roman*). Deşi fără a se generaliza, termenul de *N. c.* apare în literatura franceză după al doilea război mondial, cînd s-a început revizuirea literaturii şi a criticii clasice. Atacurile polemice marchează ultimele contribuţii teoretice ale grupului „Tel Quel", aşa cum o dovedeşte şi violentul pamflet al lui R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* (Noua critică sau noua impostură), 1965. Momentele de afirmare a grupului *N. c.* sînt apariţia revistei „Tel Quel", din 1963, colocviul de la Cerisy, *La nouvelle critique*, colocviul de la Cluny, 1968. Reprezentanţii mai de seamă sînt : Michel Foucault, Roland Barthes, Philippe Sollers, J. Derrida, J. Kristeva, Tz. Todorov etc., care se deosebesc între ei prin orientări ideologice, filozofice şi metodologice, fiecare ocupîndu-se cu precădere de fenomenologie, psihanaliză, structuralism, marxism etc. Conceptele puse în circulaţie de *N. c.* sînt cele de : *scriitură* (écriture), *text*, *intertextualitate*, *lectură*, *literaritate* (litérarité), *diferenţă* (différence), *acţiune* (travail), *producerea sensului*. Este vorba nu atît de o noutate terminologică, cît de o reinterpretare care delimitează şi transformă conceptele tradiţionale ale criticii. *N.c.* se înscrie pe linia redescoperirii formaliştilor ruşi, achiziţionînd şi cercetările *structuralismului* (v.). Principalele probleme teoretice ale *N.c.* sînt : a) *recunoaşterea operei ca spaţiu specific* (ex. conceptul de *réseau* — reţea), unde se exercită practica semnificantă. Scriitura în funcţia sa producătoare de sens nu este reprezentare, ci simbol. Analiza structuralistă aplicată artei constată că aceasta nu se reduce,

Scanned with OKEN Scanner

ca în cazul miturilor antice, la un procedeu al gîndirii, sau numai la o funcţie socială ; arta ca *practică* specifică *ţese* în materialul lingvistic relaţii complexe ale subiectului, determinat de natură şi cultură, de tradiţie şi prezent, dorinţă şi lege ; b) *orientarea socio-semiologică a analizei*, direcţie în care se remarcă R. Barthes. El vede necesitatea aplicării teoriei semiologice la ansambluri preexistente de obiecte culturale, de ex. la hrană, la îmbrăcăminte (v. *Système de la mode* — Sistemul modei, 1967), la oraşe, sau la structurile narative (v. *Introducere în analiza structurală a povestirii*, în „Communications", nr. 8, 1966). Istoria, ca şi limbajul, este considerată ca un joc de structuri : „Istoria este şi ea, de asemenea, o „scriitură" ; c) *elaborarea de concepte, capabile să explice practica semnificantă a artei*, de ex. : *intertextualitatea* (teoretizată de J. Kristeva). Dacă contextul actualizează polisemia cuvîntului, studiind semnificaţia specifică unei *comunicări* (v.), intertextualitatea are în vedere un complex de influenţe, izvoare şi origini în raport cu care comparăm şi definim originalitatea unei opere şi a unui autor. Este ceea ce Ph. Sollers numeşte la Dante „la traversé de l'écriture", adică „un text care se lasă străbătut şi modelat" de alte texte anterioare sau sincronice. Scriitura devine astfel o noţiune sociologică. *A.M.*

NOUL ROMAN (NOUVEAU ROMAN) ≈ Cunoscut şi sub numele de *roman experimental*, sau roman „al privirii, al refuzului sau al obiectului", *N.r.* reprezintă orientarea romancierilor francezi aparţinînd generaţiei afirmate după 1950. Succesul publicitar al acestei grupări, care nu este deloc omogenă şi riguros constituită, se datorează susţinerii de care s-a bucurat din partea criticilor : J. P. Sartre prefaţează în 1948 *Portrait d'un inconnu* (Portretul unui necunoscut) de Nathalie Sarraute, utilizînd termenul *antiroman* (v.), care va circula intens în critica anilor următori ; Roland Barthes vorbeşte de „literatura obiectuală" şi de „romanul viitorului" şi face o prezentare senzaţională lui Alain Robbe-Grillet, după primul său roman *Les gommes* (Gumele), 1953. Influenţaţi de filozofia fenomenologică a lui Husserl şi preluînd unele dintre ideile teziste ale *existenţialismului* (v.), autorii *N.r.* resping formula creatorului omniscient, care dispune demiurgic de comportarea şi reacţiile personajelor prezentate. Refuzînd formulele consacrate ale romanului psihologic sau de analiză, ei propun înfăţişarea unei realităţi particulare, înregistrată fragmentar, în aspectele ei accidentale, brute, fără legătură între ele, momentane, neexplicite şi neexplicative. În seria de romane care configurează noul val francez citäm : *Les gommes* (Gumele), 1953, *Le voyeur* (Privitorul), 1955, *La jalousie* (Gelozia), 1957, *Dans le labyrinthe* (În labirint), 1959, *L'année dernière à Marienbad* (Anul trecut la Marienbad), 1965, de Alain

Scanned with OKEN Scanner

Robbe-Grillet; *Tropismes* (Tropisme), care premerge *N.r.*, încă din 1938, *Portrait d'un inconnu* (Portretul unui necunoscut), 1948, *Martereau* (1953), *Le planétarium* (Planetariu), 1956 de Nathalie Sarraute; *Passage de Milan* 1954, *L'emploi du temps* (Întrebuințarea timpului), 1956, *La modification* (Modificarea), 1957 de Michel Butor. Se mai pot adăuga și alți autori care continuă și diversifică tendințele *N.r.*, cum ar fi Claude Simon, Robert Pinget, Marguerite Duras, Claude Mauriac. Pentru scriitorii noului val, spirite erudite și speculative, a scrie romane este un act intelectual și deliberativ. Mărturie stau eseurile lor teoretice, ca de ex.: *De Dostoievski à Kafka* (De la Dostoievski la Kafka), 1947, *L'ère du soupçon* (Vremea suspiciunii), 1950, *Conversation et sans-conversation* (Conversație și fără conversație), 1956 de N. Sarraute; *Du réalisme à la réalité* (De la realism la realitate), 1955, *Pour un nouveau roman* (Pentru un nou roman), 1963 de A. Robbe-Grillet; *Le roman comme recherche* (Romanul ca cercetare), 1953, *Recherches sur la technique du roman* (Cercetări asupra tehnicii romanului) de Michel Butor. Această orientare teoretică marchează o distanțare conștientă de romanul tradițional, elaborîndu-se totodată caracteristicile formale și tehnice ale antiromanului. Reacția unanimă a reprezentanților *N.r.* se îndreaptă împotriva *personajului* (v.), ca element central în jurul căruia se organiza acțiunea romanului secolului XIX. Personajul nu mai reprezintă o identitate și un punct fix de referință în succesiunea evenimentelor. Dispariția lui duce la aglomerarea arbitrară și fragmentaristă a imaginilor vizuale. Unul din textele teoretice fundamentale pentru estetica *N. r.*, text care atestă influența filozofiei fenomenologice și a existențialismului sartrian, este *Nature, humanisme, tragédie* (Natură, umanism, tragedie), 1958, unde A.Robbe-Grillet denunță limbajul metaforic, analogic, al literaturii tradiționale și își exprimă aspirația spre un contact pur, imediat, cu formele realității, care ar trebui *descrisă* în aparență, în *suprafața* ei exterioară, despovărată de crusta fetișurilor și a miturilor culturii, sau a misterelor romantice, a „interiorului". Cultivarea aparenței duce spre o literatură spațială, care reduce timpul la zero, pentru a scăpa de imperativul duratei (v. teoretizările din eseul *Une voie pour le roman futur* — O cale pentru romanul viitor, 1956, și culegerea de poeme *Instantanés* — Instantanee, 1962). Alături de muzica concretă, de pictura de după Cézanne, de antiteatru, revizuind schemele tradiționale ale romanului anecdotic, *N.r.* este o formă de artă care refuză comunicarea și interpretarea, înregistrînd „impersonal", „vizual" și „obiectual" realitatea concretă și eliminînd reacțiile sensibilității umane. Acest refuz al comunicării, care transformă produsele *N.r.* în „exerciții ascetice", este criticat cu violență polemică de *P.*

Scanned with OKEN Scanner

de Boisdeffre în *Où va le roman?* (Încotro se îndreaptă romanul?) şi discutat în termeni mai nuanţaţi de R. M. Albérès în *Histoire du roman moderne* (Istoria romanului modern), 1962 şi de M. Nadeau în *Le roman français depuis la guerre* (Romanul francez de după război), 1963. *A.M.*

NUVELĂ ≈ Termenul provine din fr. *nouvelle*, it. *novella* „noutate, nuvelă"; se poate defini, începînd cu secolele XIV — XV, ca *naraţiune* (v.) în proză, uneori şi în versuri, (La Fontaine, *Nuvele în versuri*), cu un singur fir epic fabulativ, urmărind un conflict unic, concentrat; personajele, nu prea numeroase, sînt caracterizate succint, în funcţie de contribuţia lor la închegarea acţiunii. La origine, *N.* se confundă cu *povestirea* (v.), multă vreme ambele fiind denumite cu acelaşi termen. Legat încă în mod nemijlocit de sensul etimologic, elementul caracteristic comun era ineditul anecdotic. Din secolele XVII — XVIII, cînd cele două specii pot fi mai precis delimitate, în unele literaturi, precum în cea franceză, sînt diferit numite: *nouvelle* — *N.* şi *conte* — *povestire*. În literaturile engleză şi americană, povestirea, *N.*, *schiţa* (v.) sînt cuprinse în acelaşi termen, *short story* (povestire scurtă). După criteriul cantităţii, *N.* se plasează între *povestire* şi *roman* (v.). Indiciul dimensiunii este considerat esenţial de către formaliştii ruşi: de mărimea formei narative depinde modul în care autorul va dispune de materialul fabulativ, felul cum îşi „va construi subiectul şi cum îşi va implica tematica în subiect" (B. Tomaşevski, *Teoria literaturii*). Interferenţele posibile între specii nu le anulează autonomia. S-au făcut, în general, trei raportări la *N.*: 1. *N.* în raport cu *povestirea*: a) *Relaţia narator-operă*: dacă *povestirea* are un caracter subiectiv prin însăşi situaţia de transmiţător a povestitorului, în *N.* tendinţa este spre obiectivare; b) *N.* îşi construieşte personajul cu mai multă atenţie (date biografice, mediu ambiant, motivare a reacţiilor psihologice) decît *povestirea*, care e interesată mai ales de situaţia epică în care acesta se află; c) *În raport cu realitatea*, povestirea poate porni de la date mai îndepărtate ale realului, în timp ce *N.* păstrează o legătură mai exactă cu evenimentele, urmărind asigurarea verosimilităţii şi acordînd o mai mare atenţie personajului, ceea ce o apropie de *roman*. 2. Deosebirile faţă de roman sînt semnalate, între alţii, de către B. Eihenbaum *(Despre teoria prozei)*: a) *N.* e o formă narativă fundamentală, originară, *romanul* e o formă sincretică; b) în *N.* totul tinde spre o concluzie, în *roman* se crează centre de interes paralele; c) dacă *N.* ar fi o enigmă, *romanul* ar corespunde şaradei, rebusului. (G. Călinescu distingea *N.* de roman nu prin diferenţa de vastitate a planului narativ, ci prin specificitatea construcţiei sufleteşti a personajelor: „nuvela este micul roman al automaţilor şi scurtimea ei este cerută de stereotipismul eroilor".) 3. *N.* în raport cu *drama*.

Scanned with OKEN Scanner

Critica germană a insistat asupra acestei apropieri. Se are în vedere expunerea concisă, existența unui conflict gradat, riguros urmărit, fără digresiuni (*N.* psihologică e mai frecvent comparată cu drama). O clasificare a *N.* se poate face prin raportare la curentele literare: *N.* renascentistă, *N.* realistă *N.* naturalistă. Mai frecventă e clasificarea după criterii combinate (ale subiectului cu modalitatea de tratare a lui): *N.* istorică, *N.* psihologică, *N.* fantastică, *N.* filozofică, *N.* anecdotică. Teoria *N.* este inițiată de romanticii germani, care-i fixează legile compoziționale. Fr. Schlegel menționează caracterul de narațiune obiectivată. A. W. Schlegel și L. Tieck insistă asupra concentrării personajelor și a alegerii momentului critic al schimbărilor psihologice; Goethe accentuează valoarea de inedit și interesant a *N.*, mijlocind mișcarea emoțională și interesul rațional. Preocupat de legile interioare ale genului, E. A. Poe formula, la începutul secolului trecut, un mic tratat despre particularitățile de construcție ale *N.*, pe care literatura americană îl va prelua: se acordă o atenție specială efectului principal, la care contribuie toate detaliile, și finalului, care trebuie să lumineze întregul. În perspectiva unei științe a narațiunii, al cărei domeniu vor să-l delimiteze, formaliștii ruși acordă teoriei *N.* un rol esențial. V. Șklovski studiază în special *N.*-cadru (în genul *Decameronului*) și, integrată sau nu în ea, *N.*-anecdotă. Istoria *N.* începe în Italia renascentistă. *Decameronul* lui Boccaccio (secolul XIV) a generat numeroase imitații: în Anglia, *Povestirile din Canterbury* (1387?) ale lui Chaucer; în Italia, *Il trecento novelle* (Trei sute de nuvele), secolul XIV; în Franța, *Les cent nouvelles nouvelles* (O sută de nuvele noi), secolul XV, atribuite lui A. de la Sale. *N.* renascentistă se dezvoltă direct din povestire și anecdotă, autorul urmărind doar relatarea unei istorisiri picante sau licențioase. Prin literatura spaniolă (romanul picaresc) și prin *Nuvelele exemplare* (1613) ale lui Cervantes, care aduc o notă de aciditate, de realism popular, *N.* începe să depășească interesul pur anecdotic, fiind interesată de biografia în devenire a personajului, de psihologia lui. Din secolul XVIII, prin apelul la folclor, povestirea se va îndepărta de *N.*, care va evolua în apropierea și, un timp, în umbra romanului. Din romantism, dobîndindu-și un statut estetic prin contribuția *N.* germane (E. T. A. Hoffmann, Jean Paul, A. von Chamisso), *N.* va figura între speciile cultivate cu predilecție de secolele XIX și XX. În secolul XIX, dezvoltîndu-se pe linia romantismului, a realismului, a naturalismului, *N.* atinge maturitatea artistică (Mérimée, Maupassant, Cehov, Gogol). În literatura americană, *N.* este, pentru secolul XIX și începutul secolului XX, genul ei caracteristic (M. Twain, O' Henry, E. Hemingway). În literatura română, începuturile *N.* se situează în secolul XIX, sub influența romantismului. C. Negruzzi,

Scanned with OKEN Scanner

prin *Alexandru Lăpușneanu* (1840), creează de la început modelul *N.* istorice, urmat de Al. Odobescu (*Doamna Chiajna* și *Mihnea Vodă cel Rău*, 1857). Din aceeași epocă datează și încercări de tipologii sociale, anticipînd *N.* realistă (N. Filimon, *Nenorocirile unui slujnicar*). Prin Eminescu, *N.* fantastică și filozofică marchează un început excepțional (*Sărmanul Dionis*, *Cezara*, *Avatarurile faraonului Tlà*), dar acest tip va fi destul de rar întîlnit în *N.* românească. În perioada clasicilor, se realizează cîteva capodopere ale *N.* realiste și psihologice: I. L. Caragiale (*Două loturi*, *În vreme de război*), I. Slavici (*Moara cu noroc*). Se experimentează și formula naturalistă: I. L. Caragiale (*O făclie de Paște*), Al. Macedonski (*Nicu Dereanu*, *Între cotețe*), B. Șt. Delavrancea (*Zobie*, *Milogul*). Paralel cu marea *N.*, care continuă a fi reprezentată de scriitori ca M. Sadoveanu, I. Al. Brătescu-Voinești, Gala Galaction, există, la începutul secolului XX, numeroase producții de factură sămănătoristă, care supraliciteză tipologia tradițională: țăranul patriarhal, boierul scăpătat, ciocoiul, micul funcționar, inadaptatul, învinsul. În perioada interbelică, *N.* e cultivată de marii romancieri (L. Rebreanu, H. Papadat-Bengescu, Camil Petrescu), de Mircea Eliade, A. Holban, Gib. I. Mihăescu, I. Vinea și alții. Despre remarcabile împliniri artistice se poate vorbi în epoca contemporană la Marin Preda, Eugen Barbu, D. R. Popescu, Fănuș Neagu, Șt. Bănulescu, N. Velea. *M.A.*

O*BIECTIVITATE* ≈ Termenul provine din fr. *objectivité*. Definește raportul de adecvare între universul operei de artă și lumea exterioară. În limbajul speculativ, realității exterioare i se recunoaște caracterul *obiectiv*, cu existență și valoare independente de spirit. Termenul e controversat în filozofie; la Kant, obiectul cunoașterii e construit de subiect cu ajutorul categoriilor apriorice ale spiritului. Charles Renouvier numește *obiectiv* caracterul reprezentării considerate de subiect „cu titlul de obiect". Filozofia marxistă recunoaște existența obiectivă a lumii și a materiei și capacitatea subiectului uman de a o reflecta. Recent, G. Lukács, judecînd marxist, afirmă că „baza și fundalul operei de artă ca totalitate trebuie să-l constituie substanța obiectivă a realității însăși; evident, oglindită și concepută în modul pe care i-l impun artistului vremea lui, poporul, clasa, personalitatea lui" (*Estetica*). Problema *O.* în artă e veche și o aflăm încă la Platon și Aristotel, în legătură cu noțiunea de *mimesis* (v.). Termenii de *obiectiv* și *obiectivitate* se impun în literatură odată cu apariția *realismului* (v.) și a *naturalismului* (v.), care opun subiectivismului romantic idealul *O.*; patosul romanticilor e înlocuit printr-o atitudine detașată în

Scanned with OKEN Scanner

descriere; gustului pentru excepţional, pitoresc, exotic i se preferă notaţia austeră a cotidianului. În consecinţă, se constată o modificare a modalităţilor de expresie, caracterizate la romantici prin expansiunea lirismului, iar la realişti prin predominanţa epicului şi a dramaticului. Scriitorul realist tinde spre o *O.* egală cu impersonalitatea, termen cu care *O.* e uneori sinonimă. În virtutea unui asemenea mod de gîndire, Brunetière, de pildă, militează pentru *O.* operei de artă şi, în general, pentru reproducerea exactă a naturii în artă. O teorie a *O.* face şi G. Flaubert; e vorba de doctrina *impersonalităţii* în artă, asupra căreia revine adesea în *Corespondenţă*. Idealul său era o literatură în care prezenţa subiectivităţii autorului să fie redusă la zero. Comentînd această idee, Tudor Vianu constata că *impersonalitatea artistică* a lui Flaubert trebuie înţeleasă numai ca o modalitate în descrierea lucrurilor, a oamenilor, a împrejurărilor, fără intervenţia autorului în opera sa, ceea ce nu contrazice existenţa unei concepţii despre lume şi viaţă. La noi, teoria impersonalităţii în artă o face încă de timpuriu Titu Maiorescu, dezvoltînd-o în polemica purtată cu C. Dobrogeanu-Gherea. Conform raţionamentului maiorescian, de sorginte schopenhaueriană, poezia este expresia unei personalităţi într-o formă impersonală. Ideea e reluată apoi de M. Dragomirescu şi de T. Vianu, care adaugă nuanţe proprii în interpretarea conceptului de impersonalitate. Estetica marxistă pune şi mai ferm problema raportului subiectiv-obiectiv, reflectare-interpretare, considerînd că opera literară oglindeşte realitatea obiectivă într-o viziune social-istorică, implicînd din partea scriitorului o atitudine activă. *M.V.*

OBIECTIVARE ≈ Termenul este derivat de la verbul *a obiectiva* (din fr. *objectiver* „a obiectiva"). În concepţia comună, înseamnă „a exterioriza, a exprima, a face elocvent un fapt subiectiv". În filozofia hegelină (*Fenomenologia spiritului*) şi în cea marxistă, *O.* denumeşte fenomenul de transformare a aptitudinilor spirituale umane în produse cu valoare şi existenţă independente. Toată creaţia umană în domeniul valorilor culturale e o acţiune de *O.* a spiritului. Spiritul, în manifestările sale, se transformă în obiect exterior, independent, care poate acţiona la rîndu-i asupra omului. Aşa se nasc valorile culturale, care constituie o realitate de origine subiectivă, dar dobîndesc prin „înstrăinare" (termen hegelian) valoare şi însuşiri de obiect. În artă, *O.* desemnează capacitatea artistului de a da meditaţiilor şi sentimentelor sale calităţile realităţii sau, cum spune N. Hartmann, *O.* constă „esenţial, în crearea unei făpturi reale, durabile, în care poate apărea un conţinut spiritual". Termenul circulă în estetica realistă (v. *Realism* şi *Naturalism*), dar ca procedeu literar şi artistic el e comun întregii literaturi. El constă în a face semnificativă o intenţie subiectivă, printr-un fapt cu aparenţă obiectivă. De pildă, Leo Spitzer, studiind

Scanned with OKEN Scanner

romanul *Climats* de A. Maurois, constată (criticul urmărind aici stilul) cum prin descrierea unui climat familiar, obişnuit, scriitorul îşi relevă teoria sa asupra omului ca produs al climatului psihologic în care se află. Cititorul percepe romanul ca pe o descriere obiectivă a relaţiilor familiale, cînd de fapt aceste împrejurări cotidiene sînt invocate de scriitor pentru a-şi exprima o idee personală asupra omului. O analiză complexă, marxistă, a raporturilor dintre subiectul estetic, viziunea socială şi de grup, şi lumea obiectivă se află în *Estetica* lui G. Lukács. *O.* se corelează uneori cu termenul de *autenticitate* (v.), care constă în folosirea în opera de artă a documentului şi a obiectului concret, expresiv, cu acţiune directă asupra receptorului, împotriva fanteziei discursului subiectiv, teorie despre proză formulată şi aplicată la noi de Camil Petrescu în romanele sale. *M.V.*

OBSCURITATE (POETICĂ) ≈ Termenul, provenit din fr. *obscurité*, lat. *obscuritas* desemnează lipsa de claritate a unei opere de artă, confuzia posibilă în interpretarea ei. În mod unanim, criticii şi istoricii literari ai poeziei moderne, începînd cu simbolismul şi cu poeţii care au practicat o poezie ermetică, au observat că *O.* şi dificultatea receptării ei sînt caracteristice acesteia. *O.* are însă tradiţii mai vechi decît modernismul : Maurice Scève, Góngora, Giambattista Marino, poeţii groteşti ai secolului XVII pot fi socotiţi obscuri. Dimpotrivă, poezia clasică cultivă şi proclamă teoretic o estetică a clarităţii, a concordanţei cu realitatea, a corectitudinii. Dar înainte de a ajunge un program estetic, poeţii şi criticii îi recunoşteau *O.* rolul în crearea atmosferei poetice. Astfel Diderot îndemna patetic : „poeţi, fiţi obscuri", din convingerea că o prea mare „claritate dăunează" poeziei, aceasta fiind o „ţesătură hieroglifică". Din *Heinrich von Ofterdingen* şi *Fragmentele* lui Novalis se poate deduce o concepţie asupra poeziei moderne după care aceasta ajunge să constituie un „limbaj autonom", asemănător „formulelor matematice" şi totodată obscur, încît chiar poetul „nu se înţelege pe sine însuşi". Înţelegerea poeziei e rezervată iniţiaţilor, care nu caută în ea corectitudine, claritate, ordine, ci o armonie şi o eufonie superioară, „fără nici un sens şi legătură". Pentru Novalis, limbajul magic al poeziei trebuie să sugereze prin *O.* şi incoerenţă haosul cosmic. Rimbaud, în poezia sa de după 1871, căuta în mod conştient şi dirijat să obţină *O.* monologului poetic : „Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges" (A fost mai întîi un studiu. Scriam tăceri ale nopţilor, notam inexprimabilul. Fixam ameţeli). Lautréamont enumeră, alături de anxietate, nevroze, spirit negativ, halucinaţii şi „les obscurités à carapace de punaise", „obscurităţile cu carapacea de ploşniţă" *(Poezii)*. St. Mallarmé în *Divagations* (Divagaţii), *Crises de vers*

(Crizele versului), prefaţa la *Traité du verbe* (Tratat despre cuvînt) de René Ghil discută caracteristicile limbajului modern al poeziei, legată de muzică, *O.* şi magie. Faţă de *O.* poeziei mai vechi (a manieriştilor, de ex.: Góngora, euphuismul, concettismul), care era deliberată, cultivînd ininteligibilitatea şi nonsensul, *O.* modernă mallarméeană e o consecinţă a teoriei despre magia limbajului poetic. Poeţii moderni, T. S. Eliot, Giuseppe Ungaretti, St. John-Perse cultivă o poezie obscură datorită incongruenţei limbajului poetic, a fragmentelor de discursuri diferite, care, înglobate în poezie, cîştigă un sens nou. *O.* în această poezie e asociată *ambiguităţii* (v.). *A.M.*

OCAZIONALĂ (*POEZIE*) **1.** ≈ A fost definită de Hegel (*Prelegeri de estetică*, cap. III, *Poezia lirică*) drept „forma poetică în care o situaţie reală devine simplă ocazie pentru poet de a se exterioriza *pe sine*, în ea sau în legătură cu ea". Goethe spunea că, în sens larg, orice poezie este *O.* Afirmaţia goetheană se referă la transformarea poeziei într-o expresie nemijlocită a trăirilor senzoriale, a elanurilor trupeşti, ca în poemele sale de tinereţe, alcătuind aşanumita *Carte a cîntecelor din Leipzig*. Lirica din anii de mai tîrziu este tot *O.* (de ex. *Elegiile romane*); ea reţine situaţia, momentul, ca germene şi motiv ale poeziei, echivalent cu trăirea *unică*, aleasă din multiplele aspecte ale universului şi al vieţii interioare. Goethe expune şi teoretic imperativul de a *obiectiva*, de a plasticiza în poezie momentele senzoriale de fericire şi suferinţă. **2.** În sens restrîns, sintagma *poezie O.* se referă la orice poem scris pentru o ocazie specială şi cu un scop special (ex. *Testamentul* lui Ienăchiţă Văcărescu, poezia de petrecere de tipul celei a lui Anton Pann, poezia galantă de circulaţie orală, în genul celei compuse de poeţii Văcăreşti sau de Costache Conachi etc.). Diferitele specii lirice se încadrează prin funcţionalitatea şi scopul lor în poezia *O.*, ca de ex. epitalamul, odele pindarice, închinate cîştigătorilor la întrecerile jocurilor olimpice, elegiile funerare (ele pot fi şi ironice), sonetele sau odele scrise în memoria unei întîmplări sau a unui eveniment istoric (ex. Ion Heliade Rădulescu — La *incendiul Bucureştiului din 1840*, V. Cîrlova — *Marşul oştirii române*), epigrama, parodia şi exerciţiul umoristic din ziare sau de cafenea literară (ex.: G. Ranetti, Al. O. Teodoreanu). Tot de poezia *O.* ţin şi prologurile şi epilogurile pieselor de teatru, în special în secolele XVII şi XVIII. Poezia *O.* dobîndeşte o funcţie socială din ce în ce mai marcată în momentele de avînt revoluţionar: în timpul Revoluţiei franceze, în timpul revoluţiei de la 1848 din Ţara Românească, a Revoluţiei socialiste din 1917, în timpul rezistenţei antifasciste, cînd apare o poezie mobilizatoare, satirică, pamfletară, de solidaritate şi avînt revoluţionar. Diferiţi

Scanned with OKEN Scanner

poeţi moderni : St. Mallarmé, Ezra Pound, Ion Barbu, G. Călinescu, au lăsat memorabile exemple de poezie *O. A. M.*

OCTAVĂ ≈ Termenul provine din fr. *octave*, lat. *octava* „a opta". Strofă de opt versuri. Numită şi *octet*, ea a desemnat întîi prima diviziune a sonetului de tip petrarchist, diviziune căreia îi pot fi opuse ultimele două strofe, numite împreună *sextet*. Socotită de metricieni cea mai lungă strofă, ea are, de regulă, versuri de opt (sau zece) silabe, rime de tipul *ababcdcd* şi o pauză de înţeles după al patrulea vers, ca în exemplul următor din *Glossa* lui Eminescu : „Nici încline a ei limbă / Recea cumpăn-a gîndirii / Înspre clipa ce se schimbă / Pentru masca fericirii, / Ce din moartea ei se naşte / Şi o clipă ţine poate ; / Pentru cine o cunoaşte, / Toate-s vechi şi nouă toate". Strofa de opt versuri apare ca fiind, în ultimele cinci secole, strofa eminamente epică. Cînd respectă condiţii metrice mai riguroase decît în exemplul citat — în ce priveşte numărul de silabe din fiecare vers şi sistemul rimelor — , putem socoti că avem de-a face cu o varietate a *O.*, *ottava rima* (v.), care a reprezentat forma clasică a majorităţii epopeilor moderne, de după Ariosto. *R.H.*

OCTOMETRU ≈ Termenul provine din gr. *octo* „opt" şi *metron* „măsură". Vers care cuprinde opt picioare trohaice. Folosit şi la vechii greci, de Eschil şi Aristofan, a devenit rimat la bizantini şi, începînd cu Dosoftei, s-a împămîntenit în versificaţia română. E versul *Scrisorilor* lui Eminescu. Rar în literaturile occidentale, a fost întrebuinţat în Anglia de Tennyson, ca o reminiscenţă a străvechilor structuri prozodice din tragedia greacă. Este un vers de mare avînt epic. *R.H.*

ODĂ ≈ Termenul provine din fr. *ode*, gr. *ode*. Specie a genului liric în care se dă expresie unui elan admirativ pentru o idee, o persoană sau un eveniment. După natura conţinutului, pot să fie disociate *O.* sacre, eroice, patriotice, erotice ş.a.m.d. Starea de jubilaţie spirituală pe care o condiţionează obiectul preamărit face ca *O.* să aibă un caracter eminamente elevat şi solemn. La origini, în literatura greacă din antichitate, unde e cultivată mai întîi de Alceu, Sappho şi Anacreon, sub forma unor cîntece de banchet închinate vinului şi amorului, şi se defineşte la apogeu prin poezia lui Pindar, glorificînd pe învingătorii marilor competiţii sportive panelenice *(Odele triumfale)*, care trebuie precizat că ajunge, totodată, să capete temporar şi o formă fixă (strofă, antistrofă, epodă), *O.* este concepută pentru a fi cîntată de cor sau recitată cu acompaniament muzical. Mai tîrziu, spre deosebire de *imn* (v.), nu va mai fi legată de muzică. În decursul timpului, în poezia latină prin Horaţiu, în poezia franceză prin Ronsard, Malherbe, Victor Hugo, Lamartine, Claudel, în poezia italiană prin Alammanni, Trissino, Bernardo Tasso, Chia-

Scanned with OKEN Scanner

brera, Parini, Manzoni, Leopardi, Carducci, d'Annunzio, Pascoli, în poezia engleză prin Spencer, Ben Jonson, Milton, Cowley, Dryden, Collins, Coleridge, Shelley, Keats, Tennyson, în poezia germană prin Weckherlin, Opitz, Gryphius, Klopstock, Schiller, Hölderlin, în poezia rusă prin Derjavin şi Lomonosov, *O.* cunoaşte o reprezentare din cele mai variate. Printre autorii de *O.* din poezia română se numără: G. Asachi *(Către Italia)*, Grigore Alexandrescu *(Umbra lui Mircea. La Cozia)*, Vasile Alecsandri *(Deşteptarea României, Cîntecul gintei latine, Odă ostaşilor români)*, Mihai Eminescu *(Odă — în metru antic)*, Ştefan Neniţescu *(Ode italice)*, Aron Cotruş *(Horia)*, Ion Barbu *(Protocol pentru un club Matei Caragiale, Bălcescu trăind)* etc. *D.P.*

OMILIE ≈ Termen provenind din gr. *homilia* (introdus la noi prin filieră neogreacă şi italiană) „relaţii familiare, obişnuite"; odată cu creştinismul, cuvîntul a dobîndit un sens eclezias-tic: explicarea publică, de către preot, a unui pasaj din *Noul Testament*. Avem, în *O.*, urma celei mai vechi forme de predică a comunităţii creştine. Genul acesta de elocinţă sacră a fost ilustrat, în Bizanţ, de Ioan Hrisostomul, Grigore Teologul şi Grigore din Nissa. Roma cunoaşte *O.* ale lui Ambrosius şi ale papei Grigore cel Mare. Cultura franceză cunoaşte predicaţia omiletică a lui Bossuet, Bourdaloue, Massillon, Lacordaire etc. În veacul XVII, La Bruyère spune în *Caractere*: „S-a dus veacul *omiliilor*". Sensul curent, astăzi, este depreciativ. *Cartea românească de învăţătură* (1643) a lui Varlaam cuprinde *O.* traduse ori prelucrate din slavoneşte. Veacul XVIII a văzut ivindu-se, în Europa, termenul „omiletică", avînd înţelesul de artă a elocinţei sacre, în general. *R.H.*

ONIRIC ≈ Termenul provine din fr. *onirique*, gr. *oneiros* „vis" şi indică, în general, tot ce se raportează la vis, tot ce e de natura visului, de ex.: o experienţă *O.*, o imagine *O.* etc. În sfera literar-artistică, visul (sau experienţa *O.*) a cunoscut diverse moduri de utilizare sau aplicare. În literatură, motivul apare din cele mai vechi timpuri (în antichitatea elină la Homer, în cea latină la Vergiliu etc.). De la început, prezenţa visului în literatură implică opunerea tărîmului *O.* (a unei lumi „de vis") realităţii, lumii reale. Visul are, adeseori, în literatură, un caracter alegoric ori simbolic. Alegoria visului devine, în sine, un motiv literar (de ex. *Somnium Scipionis* — Visul lui Scipion, la Cicero, *De republica* — Despre republică). Acest motiv e preluat în literatura vizionară medieval-creştină, mai apoi îndeosebi ca introducere în prezentarea unor lumi utopice. Motivul apare, schematic, astfel: poetul adoarme în timpul unei lecturi, de obicei într-un peisaj fantastic-alegoric şi visează. Urmează apoi, sub forma prezentării viziunii *O.*, relatarea unei aventuri semnifi-

Scanned with OKEN Scanner

cative într-o lume utopică etc. Astfel în *Roman de la Rose* (Romanul trandafirului); la Chaucer, *Parliament of Fowls* (Parlamentul păsărilor) etc. Experienţa *O.* se confundă în unele opere literare cu viaţa, confuzie voită, care dă naştere temei „viaţa e vis" (la Calderon, Grillparzer, Hofmannstahl, Eminescu etc.). Uneori planul *O.* e opus celui real cu intenţii satirice pentru acesta din urmă (de ex. în *Sueños* — Visele, de Quevedo). Alteori, experienţa visului şi a tărîmului *O.* devin pretextul unei evaziuni în absurd (de ex. *Alice's Adventures in Wonderland* — Alice în ţara minunilor, de Lewis Carroll). Dacă *iluminismul* (v.) raţionalist dispreţuieşte visul, *preromantismul* (v.) şi *romantismul* (v.) îl reabilitează (îndeosebi Hamann, Herder, apoi Jean Paul şi Hoffmann). Cum a arătat A. Béguin în studiul său *Sufletul romantic şi visul*, există o puternică infuzie *O.* în poezia romantică (Tieck, Brentano, von Arnim, Hoffmann, dar şi Gérard de Nerval etc.). Pentru romantici, experienţa *O.* nu constituie doar o lume izolată între limitele somnului, ci o zonă deschisă care comunică atît cu viaţa cotidiană, cît şi cu o realitate supraconştientă. Unii scriitori din secolul XIX introduc experienţa *O.* în economia operelor lor (Kleist, Nestroy, Dostoievski, Strindberg etc.). Dar ea dobîndeşte o prezenţă nouă în secolul XX prin teoriile şi operele literar-artistice ale *suprarealismului* (v.). Breton, în primul *Manifest al suprarealismului*, face din utilizarea experienţei *O.* în creaţia literară teza esenţială a doctrinei sale artistice. Pornind, în parte, de la tradiţia romantică, dar utilizînd teoriile psihanalizei, Breton înţelege planul *O.* drept locul geometric în care se întîlnesc planurile realităţii psihofiziologice cu cele ale unei „realităţi supranormale". Suprarealismul consideră deci structura *O.* drept un colaj între imaginile aparţinînd acestor domenii eterogene. Breton propune captarea datelor *O.* şi supunerea lor „controlului raţiunii noastre" *(Manifest)*. Conform doctrinei suprarealiste, experienţa *O.* nu este doar o sursă a creaţiei literar-artistice, ci devine, cercetată şi aplicată metodic, un mod de „rezolvare a întrebărilor fundamentale ale vieţii". Poeţii suprarealişti au practicat (îndeosebi în prima perioadă de înflorire a mişcării, 1924—1929) diverse modalităţi ale experienţei *O.* în creaţia lor (de ex. Breton, Aragon, Soupault etc.). De asemenea, avangarda literară românească. *N.B.*

ONOMATOPEE ≈ Termenul provine din fr. *onomatopée*, gr. *onomatopoia* (cf. *onoma* „nume" şi *poiein* „a face, a crea"). Cuvînt format din sunete care imită lucrul pe care îl semnifică. Un exemplu de *O.*, celebru în antichitate, este versul lui Ennius, unde se imită sunetul trompetei: „At tuba terribili sonitu taratantara dixit" (Iar trompeta cu un sunet teribil a spus taratantara). Un exemplu de *O.* se află la Eminescu: „...vin săgeţi de pretutindeni;

Vîjîind ca vijelia şi ca plesnetul de ploaie" *(Scrisoarea III)*. Coşbuc a sugerat prin armonie imitativă, folosind şi *aliteraţia* (v.), suflarea unui vînt aprig: „Prin vulturi vîntul viu vuia" *(Nunta Zamfirei)*. St. O. Iosif, în *Cataracta Londrei*, foloseşte sonorităţi onomatopeice: „Mereu, mereu coboară, domoală ori zglobie / Bătrîna cataractă, vulcan de apă vie". *R.H.*

ORAL ≈ Termenul provine din fr. *oral* (cf. lat. *os, oris* „gură") şi denumeşte tot ce se transmite din generaţie în generaţie prin viu grai, această cale fiind pentru lungi perioade din istoria omenirii singura pe care se putea asigura vehicularea şi conservarea culturii. Pentru literatura populară, oralitatea constituie o caracteristică de bază, fiind pînă de curînd singurul mijloc de transmitere şi păstrare a ei. Oralitatea a contribuit la continua modificare a pieselor literare (şlefuindu-le sau degradîndu-le), la o anume selecţie a lor (dar, probabil, şi la irecuperabile pierderi), la crearea de variante, lăsînd urme importante în structura şi stilul literaturii populare. Oralitatea, care reprezintă o vîrstă importantă a culturii umane, nu încetează odată cu apariţia scrisului (a cărui răspîndire a fost stînjenită uneori de credinţe religioase sau de prejudecăţi — ca la gali de exemplu, unde tinerii erau opriţi să înveţe a scrie, spre a nu uita astfel tradiţiile populare şi legile vechi ale ţării), ci continuă şi în faza culturii manuscrise, ba chiar în cea tipografică şi în cea a televiziunii, ultima favorizînd chiar reluarea unor date ale fenomenului *O.* Mai mult, există o literatură scrisă menită, cel puţin iniţial, a fi expusă *O.* (discursurile, de exemplu), şi invers, o literatură *O.* care începe a fi fixată în scris sau pe bandă, în cîteva cazuri chiar purtătorii şi creatorii de literatură populară abordînd, din proprie voinţă, modalitatea scrisului. Cît de puternică este influenţa oralităţii în cultură ne dăm seama de faptul că în chiar literatura scrisă se vorbeşte de un *stil O.*, adică de un mod de expresie care sugerează factura stilistică a vorbirii curente, pătruns iniţial în chip spontan în diverse scrieri (în romanele picareşti sau în cronicile moldovene şi muntene, pentru ca apoi, mai ales începînd din secolul trecut, să i se acorde conştient o atenţie tot mai mare. Scriitori ca Nušići, Caragiale, Creangă, Sadoveanu, Céline, o seamă de prozatori neorealişti italieni etc. au exploatat posibilităţile oralităţii. Există şi poezii contaminate de oralitate cum sînt cele ale lui Prévert, Geo Dumitrescu, Marin Sorescu etc. Aceasta face ca în lingvistică să se discute amplu despre problemele oralităţii şi despre consecinţele ei asupra evoluţiei limbii, după cum esteticienii o integrează tot mai ferm printre procedeele ce sporesc valoarea artistică a unor opere. *G.M.*

Scanned with OKEN Scanner

ORATORIE (v. *DISCURS*).

ORAȚIE ≈ Termenul provine din lat. *oratio* „cuvîntare". **1.** Specie a literaturii populare, grupînd de obicei poezii, adesea ample, ce se spun în diverse momente ale desfășurării ceremonialului de nuntă, căruia îi subliniază caracterul spectaculos. Alternînd tonul grav cu gluma (uneori frizînd indecența), manevrînd elemente alegorice și aluzii diverse, proiectînd faptele pe un fundal fabulos, *O.* își întretaie astfel sfera cu *basmul* (v.) și *anecdota* (v.), cu *balada* (v.) (spusă și ea pînă de curînd la *masa mare* a nunților din sudul țării), cu cîntecul liric și cu cel satiric, cu evocarea și chiar cu bocetul — a se vedea *iertăciunile*). Dar, dincolo de atari interferențe, explicabile prin diversitatea momentelor nunții, *O.* au un stil și o cadență a lor (de regulă, ușor retorică), o schemă și un sistem de imagini care poartă în ele rămășițe străvechi ale ceremonialului, nefiind deosebit de permeabile la stările de lucruri contemporane. *O.* au suferit în existența lor felurite influențe culte, emanînd mai ales din mediile vechilor curți voievodale și boierești (la care circulau, se pare, felurite *O.* redactate în proză sau în versuri, spre a fi la îndemînă cu prilejul nunților). Nu-i de înlăturat nici ipoteza perpetuării unui fond păgîn în aceste piese (aluzii la vremurile cînd viitoarele soții erau răpite sau cumpărate etc.), după cum sînt de luat în considerație contaminările cu elemente creștine. În fond, *O.*,marcînd momentele hotărîtoare ale ceremonialului nupțial popular, aduc elemente ale civilizației tradiționale, conservă anume ritualuri și, mai ales, constituie indicii asupra puterii de fantazare, asupra nevoii de fast și asupra inteligenței artistice cu care autorul anonim a știut să alterneze expunerea gravă cu aceea umoristică, solemnitatea cu satira etc., fermecîndu-și auditoriul prin atari discursuri (în vechime discursului i se și spunea uneori *O.*) **2.** În literatura franceză există așa-numitele *oraisons funèbres*, adică discursuri ținute la înmormîntări (v. *Panegiric*) specie strălucit ilustrată de Bossuet. *G.M.*

ORFIC ≈ Termenul provine din fr. *orphique* și denumește, mai întîi, ceea ce este relativ la Orfeu, personaj al mitologiei eline, fiu al lui Oiagros și al unei muze (Polymnia sau Caliope), cîntăreț care — conform mitului — a domesticit cu sunetul lirei animalele și a însuflețit obiectele. Două acțiuni esențiale sînt legate de figura acestui prototip al rapsodului : 1. coborîrea în infern *(katabasis)* pentru a o readuce la lumină pe Euridice, soția sa moartă, pe care o pierde violînd condiția retrocedării ei ; 2. momentul morții, în privința căreia există două versiuni ale mitului : moartea îndureratului Orfeu, rămas

credincios soţiei sale, sfîşiat de femeile trace, dezlănţuite la o sărbătoare a lui Dyonisos, a căror dragoste cîntăreţul o refuză (capul şi lira lui Orfeu au fost purtate de apele mării pînă în insula Lesbos, care de atunci a devenit leagănul poeziei lirice); moartea sa prin fulgerul lui Zeus, asemenea morţii lui Dionysos Zagreus, fiul lui Zeus şi al Persefonei, devorat de titanii care sînt fulgeraţi şi ei de Zeus. Orfeu devine fondatorul mitic al *orfismului* (v.), de unde un sens derivat al cuvîntului *O.*: relativ la orfism. Miticului Orfeu i se atribuie un număr de imnuri (s-a păstrat o culegere cuprinzînd 88 de imnuri), al căror autor real e necunoscut. Imnurile *O.* sînt invocaţii către zei ori personificări divine, cu un conţinut pe alocuri ezoteric. Apariţia lor, probabilă: secolele III—IV e.n.. Poetul italian Dino Campana îşi intitulează un volum de poezii (publicat în 1914) *Canti orfici* (Cîntări orfice). Termenul *O.* a fost preluat în critica şi istoria literară cu sensul (disociat de cel mitic originar): ezoteric, misterios, sau iniţiatic. O asemenea calitate *O.* a fost atribuită de exemplu poeziei lui Lucian Blaga. *N.B.*

ORFISM ≈ Termenul provine din fr. *orphisme*. **1.** Mişcare religioasă de tipul misterelor iniţiatice, care s-a răspîndit, venind din Tracia, în Grecia antică (perioadă de înflorire: secolele VI—V î.e.n.), denumită astfel ulterior, după numele fondatorului mitic: Orfeu. Deşi n-a reuşit să înfrîngă rezistenţele credinţelor tradiţionale eline, le-a înrîurit. A influenţat însă profund unele gîndiri şi şcoli filozofice: pe cea a lui Pitagora, pe cea a lui Platon, îndeosebi în ce priveşte problema raporturilor dintre trup şi suflet. Teza orfică: sufletul uman e de natură divină, corpul e mormîntul său *(soma—sema)*; ca şi metodele de iniţiere, purificare şi asceză, riturile, prescripţiile şi normele *O.* alcătuiesc o literatură iniţiatică ce ni s-a păstrat îndeosebi pe lamelele de aur descoperite în mormintele de la Thurioi. **2.** În 1912, G. Apollinaire dă numele de *O.* unei mişcări artistice, parţial influenţată de futurismul italian, pe care o defineşte prin realizarea în imagine picturală a unor pure senzaţii coloristice, de unde echivalarea *O.*, de către acelaşi Apollinaire, cu „arta pură" (expresia lui). Reprezentant principal al mişcării: R. Delaunay (1885—1941). *N.B.*

OSSIANISM ≈ Adjectiv derivat din numele presupusului bard celt Ossian (secolul III e.n.), a cărui proză ritmată James Macpherson pretindea a fi tradus-o în englezeşte, în jurul anului 1760, sub titlul *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland and Translated from the Galic or Erse Language* (Fragmente de poezie veche, culese în munţii Scoţiei şi traduse din limba galică sau ersă), în care sînt cuprinse, de fapt, legende galice (celtice), adînc prefăcute şi elaborate, după gustul preromantic (v. *Preromantism*), de scriitorul scoţian. Ele constituie, mai degrabă, un pretext, reprezen-

Scanned with OKEN Scanner

tînd, de fapt, creaţia proprie a lui Macpherson, în consonanţă cu poeziile lui Young, Gray sau Collins. În jurul anilor 1800, Ossian a putut fi considerat (de D-na de Staël) un „Homer al nordului". În primitivismul său şi printr-o sensibilă elementaritate, *O.* are comun cu poezia homerică un suflu eroic arhaizant, dar nu foarte elaborat şi, oricum, lipsit de savantele simetrii homerice. *O.* reprezintă, de fapt, tendinţa spre exprimarea „vagului" melodic al pasiunilor depresiv-elegiace, ilustrate adesea de o armonie vaporoasă şi de o simplicitate biblică. Acum un veac, Taine îl caracteriza: „Pastişă a moravurilor primitive, nu prea veridică [...] şi, totuşi, destul de bine imitate pentru a contrasta cu civilizaţia modernă", făcută să îndemne pe cititorii celei de-a doua jumătăţi din veacul luminilor la rousseauista „întoarcere la natură". Taine observa, deopotrivă, că stilul *O.*, începînd cu Byron mai ales, a influenţat Europa (cu precădere pînă către mijlocul veacului trecut), creînd gustul pentru o formă de pasionalitate melodică (de tipul Chateaubriand, Lamartine, Vigny), dar „afectînd a fi abruptă". Discreditat în Anglia, *O.* a izbutit însă să înrîurească decisiv evoluţia literaturii de pe continent. Influenţat profund de Ossian, Goethe a introdus unele traduceri ale sale din bardul galic chiar în *Werther*, apărut nu mult după poemele lui Macpherson (1774). Pe continent, la difuzarea *O.* a contribuit foarte mult Herder prin *Despre Ossian* (1773), apoi prin tălmăcirea poemelor atribuite lui Ossian (1782). În Franţa, Ossian se tradusese fragmentar de către Turgot chiar în 1760, apoi integral de Le Tourneur (1777); poezia ruinelor este influenţată considerabil de *O.*, mai cu seamă în sensul unui climat general de melancolie nocturnă şi în concurenţă cu pitorescul romanelor lui W. Scott. Prin ritmurile sale inspirate de „versiunea" lui Ossian, proza lui Chateaubriand şi poezia lui Alfred de Vigny au contribuit îndeajuns de mult la difuzarea structurii *O.* Există în literatura română un spirit *O.*, transmis pe mai multe căi. Acest spirit colorează (pînă la un punct) creaţiile lui Heliade Rădulescu sau Gr. Alexandrescu. *R.H.*

OTTAVA RIMA ≈ Termen preluat din italiană, unde înseamnă „strofă sau stanţă de opt versuri", alcătuite fiecare din cîte unsprezece silabe, adică din cîte un endecasilab iambic — versul *Divinei Comedii* ori al sonetului. *O.r.* a fost elaborată în veacul XIII italian, derivînd din lirica erotică a trubadurilor. *Teseida*, încercarea de epopee alegorică a lui Boccaccio, rimată după schema *abab-adcc*, cu un accent patetic datorat rimei de la sfîrşitul fiecărei strofe, a impus această structură eminamente italiană atît genului eroic, cît şi celui eroic-comic, de la Tasso şi Camoëns şi pînă la *Childe Harold's Pilgrimage*

(Pelerinajul lui Childe Harold) sau *Don Juan* de Byron şi, deopotrivă, pînă la Keats, Wieland, W. Schlegel, Goethe. *R.H.*

OXIMORON ≈ Termenul provine din fr. *oxymoron*, lat. *oxymoron* (cf. gr. *oxys* „ascuţit" şi *moros* „stupid, nebun"). Figură de stil ce constă din combinarea a două noţiuni în aparenţă incompatibile, cum ar fi : *un zeu muritor* (Quintilian), *simfonie discordantă* (Horaţiu). În *Hamlet*, III, 4 citim : „se cade să fiu crud, doar spre a fi bun". La Racine *(Andromaca)* întîlnim un foarte sugestiv şi paradoxal *O.* : „crud ajutor". Procedeul elegantelor „agerimi" *(agudezas)* revine — din manierism — către 1800, mai ales în Germania, unde întîlnim expresii ca „bucuros în tristeţea sa" *(traurigfroh)*, la Hölderlin. La fel la Eminescu : „Suferinţă, tu, dureros de dulce" *(Odă — în metru antic)* sau, la Tudor Arghezi : „O Golgotă şeasă" *(Galere)*. *R.H.*

P*ALIMPSEST* ≈ Termenul provine din gr. *palimpsestos*, prin lat. *palimpsestus*, fr. *palimpseste*. Cuvînt folosit de istoricul Plutarh (46—120 e.n.), denumind un manuscris al cărui text a fost şters, spre a se scrie altul, deasupra celui vechi. Analogic, sensul s-a extins la orice monument grafic care prezintă mai multe straturi de scriere : există inscripţii, monede *P.* Uzul *P.* apare şi la antici (îl atestă o epistolă a lui Cicero) : papirusul era spălat, pergamentul se răzuia. *P.* devenise curent în evul mediu timpuriu, din cauza raritătii materialului pe care se scria. Majoritatea *P.* sînt pergamente din secolele IV—VI, rescrise în secolele VIII—XII. Obişnuit, se distrugeau manuscrise considerate inutile. Au dispărut astfel destule opere ale antichităţii clasice, în favoarea textelor de teologie, căci copiştii medievali erau clerici. Un sinod din 691 interzice însă să se şteargă lucrările Părinţilor Bisericii spre a se scrie opere profane, ceea ce arată că fenomenul se manifesta şi în sensul contrar. Renaşterea, căutînd spiritul antichităţii, a început cercetarea *P.*, cu scopul de a regăsi textele primitive. În 1708, B. de Montfaucon a reprodus facsimilat în *Palaegraphia graeca* un pasaj dintr-un codex *P.* Descoperiri spectaculoase şi în serie se realizează în prima jumătate a secolului XIX, cînd s-au întrebuinţat reactivi chimici (care însă deteriorează manuscrisul) : cardinalul italian Angelo Mai a scos la iveală *Orationes* (Discursuri) şi *De republica* (Despre stat) ale lui Cicero, operele lui Cornelius Fronto, epistole ale împăraţilor Antoninus Pius şi Marcus Aurelius, *Antichităţile* lui Dionysos din Halicarnas ; clasicistul german Niebuhr, *Institutiones* (Aşezămintele) ale juristului Gaius. Epoca modernă a recurs la tehnici fotografice. *M. Vor.*

PALINODIE ≈ Termenul provine din fr. *palinodie*, lat., gr. *palinodia* (cf. *palin* „din nou" şi *ode* „cîntec") şi denumeşte : **1.** Ope-

Scanned with OKEN Scanner

rele literare prin care autorii îşi retractează vechile opinii sau sentimente. Primul care ar fi produs o *P.* se pare că a fost poetul elen Stesihor, care, pierzîndu-şi vederea ca urmare a pedepsei ce i-au aplicat-o Castor şi Pollux pentru că le-a jignit sora, pe Elena, a scris un poem în care-şi retracta greşeala şi o elogia pe calomniată. În literatura română, un exemplu de *P.* găsim în finalul poeziei *Venere şi Madonă* de M. Eminescu: „Plîngi copilă? [...] A fost crudă--nvinuirea". Pentru efectele sale stilistice, procedeul este folosit în oraţiile de nuntă, în colinde şi în urături specifice sărbătorilor de iarnă (pentru a scoate în evidenţă anume situaţii umoristice sau a sublinia fabulosul); în discursuri şi în reportaje (în cele despre mineri ale lui Geo Bogza, bunăoară), unde se mizează pe puterea lui de a ţine trează atenţia cititorului şi a ascultătorului. **2.** Peiorativ, termenul este folosit uneori pentru a denumi ediţiile unor scrieri prea mult revăzute şi adăugite de către autorii lor sau pentru a încrimina obiceiul unor critici de a-şi retracta nu tocmai motivat opiniile avansate asupra unor scriitori, opere sau evenimente literare. **3.** În versificaţia mai veche, repetiţia unor versuri era taxată uneori drept *P.G.M.*

PAMFLET ≈ Termenul provine din fr. *pamphlet*, engl. *pamphlet*. Cuvînt format în Anglia prin alterarea numelui propriu din titlul unei comedii latine din veacul XII: *Pamphilus seu de Amore* (Pamphilus sau despre Amor). Din „Pamphilet" a ieşit *P.* Este o specie literară satirică, plină de violenţă, avînd un interes ocazional — acesta din urmă perimat, de obicei, prin trecerea timpului. În aria de cultură italiană, spaniolă şi franceză, *P.* s-a numit la început *libel* (de la cuvîntul latin *libellus* „cărticică"). Cu secole în urmă, a fost întrebuinţat ca principal instrument de protest: politic, social ori religios. *Filipicele* lui Demostene sînt, în fond, *P.* Acelaşi lucru se poate afirma şi despre multe din scrierile lui Lucian din Samosata. Niciodată *P.* n-a putut contribui în sens decisiv la o discuţie polemică de idei sau literară. În ultima sută de ani, sfera *P.* s-a redus mult, limitîndu-se de cele mai multe ori la domeniul politic. Dintre scriitorii pamfletari amintim pe Aretino, Milton, Swift, Paul-Louis Courier (cu *Pamfletul pamfletelor*, din 1824), Zola, Gorki, Barrès, Léon Daudet, Ion Heliade Rădulescu, Al. Macedonski, T. Arghezi, N. D. Cocea, Ion Vinea, Zaharia Stancu, Geo Bogza etc. *R.H.*

PANEGIRIC ≈ Termenul provine din fr. *panégyrique*, gr. *panegyrikos* „discurs pronunţat într-o adunare solemnă a tuturor grecilor" (cf. *panegyris* „adunare a întregului popor, a unei cetăţi, ţări, pentru celebrarea în faţa unui sanctuar comun a unei sărbători sacre"). De aceea subiectul său trebuia să fie ales în aşa fel încît să-i intereseze pe toţi; în consecinţă, discursul *P.* era şi panelenic. La sărbătorile pan-

Scanned with OKEN Scanner

elenice de la Olimpia, prin atari discursuri se făcea apel la unitatea elenică. Sînt celebre în acest sens *Discursul olimpic* al lui Gorgias şi *Discursul panegiric* a lui Isocrate. Deoarece în aceste discursuri erau pronunţate elogii, cu timpul *P.* devine sinonim cu „elogiu". În timpul Imperiului roman, *P.*, cu acest sens, înfloreşte în Grecia datorită retorului Aelius Aristides, autor al *Elogiului Romei*. La Roma, *P.* conţine elogiul unei singure persoane, scoţînd în relief virtutea, pietatea, curajul ei. Prin deviere, cuvîntul *P.* poate fi folosit şi în sens ironic. Ocaziile pentru *P.* erau variate : aniversări, înmormîntări, alegere de consuli, victorii etc. Celebru este *Panegiricul lui Traian*, rostit de Pliniu cel Tînăr. Mare parte din cartea *Oameni cari au fost* a lui N. Iorga e constituită din *P.* scrise (şi uneori rostite) la moartea unor personalităţi române sau străine. *Gh. C.*

PANTEISM ≈ Termenul provine din fr. *panthéisme*, engl. *pantheism* (cf. gr. *pan* „tot" şi *theos* „zeu"); cuvînt inventat în 1705 de englezul Toland, spre a defini — polemic faţă de teologia creştină — o doctrină filozofico-religioasă conform căreia divinitatea nu trebuie concepută în afara naturii. Denumirea s-a aplicat *a posteriori* tuturor sistemelor metafizice care, în diverse nuanţe şi fără raporturi de filiaţie imediată, s-au ridicat pe principiul imanenţei teiste. Cea mai veche formă de *P.* a fost descoperită în textele antice indiene *(Rig-Veda)*, unde apare ideea fuziunii individului cu realitatea divină. *P.* stoicilor şi al neoplatonicienilor (Plotinus) consideră divinitatea drept suflet al cosmosului. În *P.* lui Spinoza, Dumnezeu este substanţa unică, a cărei emanaţie e lumea. Între 1800 şi 1850, mai toţi filozofii europeni şi-au declarat poziţia faţă de *P.*; Schelling, Hegel îl admit în accepţii proprii. Biserica oficială a respins *P.* ca erezie, apărînd teza transcendenţei divine. Reflexul în literatură al *P.* este cultul şi divinizarea naturii, imaginea omului integrat armonic în sensul profund al universului, comunicînd firesc cu regnurile elementare. La noi, viziuni *P.* se pot găsi în folclor *(Miorița)*, apoi în proza lui M. Sadoveanu şi V. Voiculescu, poezia lui Arghezi, Blaga. Un poem de elan naturist al lui Ion Barbu, anterior *Jocului secund* (1930), are chiar acest titlu : „Vom merge spre fierbintea, frenetica viaţă, / Spre sînul ei puternic, cioplit în dur bazalt, / Uitat să fie visul şi zborul lui înalt,/ Uitată plăsmuirea cu aripe de ceaţă" *(Panteism)*. *M. Vor.*

PARABAZĂ ≈ Termenul provine din fr. *parabase*, germ. *Parabase*, avînd la origine gr. *parabasis*, „acţiunea de a înainta". *P.* era partea comediei în care autorul se adresa publicului. În comediile lui Aristofan, ea apare ca un procedeu comic neobişnuit, constituind o încălcare a convenţiilor scenei. În plină reprezentaţie, ca într-un

„intermezzo", iluzia scenică se întrerupe, actorii îşi scot măştile, iar corifeul rosteşte — expresiv — în versuri anapestice, pline de comunicativitate, declaraţia formală a lui Aristofan către public, prin care acesta încearcă să convingă pe spectatori de îndreptăţirea opticii sale în privinţa problemelor controversate ale politicii curente. *P.* nu mai apare după Aristofan. *R.H.*

PARABOLĂ ≈ Termenul provine din fr. *parabole*, lat. *parabola* „comparaţie". Povestire încifrînd în planul ei figurat o învăţătură morală sau religioasă. Apare utilizată frecvent ca mod de iniţiere a vulgului în adevăruri ezoterice, atît în religia budistă, cît şi, mai apoi, în cea ebraică şi mai ales în cea creştină (învăţăturile cuprinse în *Evanghelii* îmbracă de cele mai multe ori forma *P.*). Hegel, în *Prelegeri de estetică*, socoteşte *P.* un tip de comparaţie care porneşte de la trăsăturile exterioare ale evenimentelor şi ale fenomenelor, asemănîndu-se din acest punct de vedere cu *fabula* (v.): „cuprinzînd evenimente din cercul vieţii cotidiene, cărora le atribuie o semnificaţie mai generală şi superioară, parabola urmăreşte să facă inteligibilă această semnificaţie cu ajutorul unor întîmplări care, considerate pentru sine, sînt de toate zilele". Cu timpul, *P.* îşi găseşte încorporarea şi în literatura beletristică, un exemplu celebru în acest sens fiind constituit de *P.* celor trei inele din piesa lui Lessing *Nathan der Weise* (Nathan înţeleptul), care relua subiectul unei nuvele a lui Boccaccio. În secolul nostru, cu autori insoliţi de tipul lui Kafka (*Procesul*, *Castelul* etc.), asistăm la manifestările deconcertant stranii ale unui stil parabolic modernizat, în care semnificaţia nu mai este univocă, ci eminamente echivocă şi ambiguă prin virtualitatea ei enigmatică. *D.P.*

PARADIGMĂ ≈ Termenul provine din lat. *paradigma*, gr. *paradeigma* „exemplu, model", şi desemnează: **1.** În lingvistică, într-un sens mai restrîns, ansamblul formelor flexionare ale unui cuvînt. În sens larg, *P.* desemnează orice clasă de elemente lingvistice, oricare ar fi principiul ce guvernează reunirea acestora. F. de Saussure numea *P.* „grupuri asociative", ale căror elemente (cuvintele evocate în memorie de un alt cuvînt) erau reunite doar prin asociaţii de idei. Raporturile paradigmatice sînt stabilite *in absentia*, într-o serie mnemonică virtuală, care nu are un număr definit de elemente, nici o ordine determinată. Axa paradigmatică desemnează relaţiile care leagă între ele unităţile grupate în sistemul limbii sau al *codului* (v.): sunete cu o anumită valoare, cuvinte din anumite categorii gramaticale, combinaţii de invariante în mit (după Lévi-Strauss) etc. Criteriile pe baza cărora s-a definit relaţia paradigmatică, spre deosebire de cea sintagmatică (v. *Sintagmă*), fiind destul de variate (R. Jakobson o socoteşte şi el uneori o simplă similaritate

sau o „asociere prin asemănare", după modelul psihologiei asociaţioniste), lingviştii au căutat un principiu ferm de definire a ei : în sens restrîns, două unităţi *U* şi *U'* sînt considerate ca aparţinînd aceleiaşi *P.* dacă, şi numai dacă, sînt susceptibile de a se înlocui una pe alta într-o aceeaşi sintagmă, altfel spus, dacă pot exista două sintagme *VUW* şi *VU'W*. (De ex : Eu *citesc* o carte / Eu *citeam* o carte, în care verbele subliniate alcătuiesc o *P.* în sens restrîns. Dar şi : Eu *citesc* o carte / Eu *scriu* o carte, în care cuvintele subliniate alcătuiesc o *P.* în sens larg). Pentru R. Jakobson interpretarea oricărei unităţi lingvistice presupune în fiecare moment două mecanisme intelectuale independente : comparaţia cu elementele asemănătoare (care i-ar putea fi substituite, care aparţin aceleiaşi *P.*) şi raportarea la unităţile coexistente (care aparţin aceleiaşi sintagme). Astfel sensul unui cuvînt e determinat concomitent de influenţa cuvintelor înconjurătoare din discurs şi de amintirea celor care i-ar fi putut lua locul. Această dualitate, de o mare generalitate, se află, pentru Jakobson şi, după el, pentru mulţi alţii (v. şi Jean Cohen, *Structure du langage poétique* — Structura limbajului poetic), la baza figurilor de stil celor mai întrebuinţate, metafora şi metonimia. Gîndirea metaforică, în care obiectul e desemnat prin numele unui obiect asemănător, ar fi sinonimă cu cea paradigmatică, în timp ce gîndirea metonimică ar fi sinonimă cu cea sintagmatică. **2.** În retorica clasică, *P.* este sinonimă cu *comparaţia* (v.). *R.S.*

PARADOX ≈ Termenul provine, prin fr. *paradoxe*, din gr. *paradoxon* „contrar aşteptării, extraordinar"; denumeşte, în general, o propoziţie care contrazice punctele de vedere îndeobşte recunoscute sau chiar bunul simţ (cel puţin în aparenţă). Adeseori însă gîndirea şi formularea paradoxale sînt folosite pentru avansarea unei idei noi, îndrăzneţe, cu scopul de a o face mai pregnantă, ca în vestitul *Paradoxe sur le comédien* (Paradox despre actor) al lui Diderot, potrivit căruia actorul, chemat să stîrnească sentimente puternice în sufletul spectatorilor, e nevoit să şi le cenzureze pe cele proprii, pentru a se putea concentra asupra artei sale. Introdus în circulaţie de sofiştii greci, mai ales pentru a dovedi imposibilitatea unor demonstraţii sau pentru a conduce la demonstrarea unor propoziţii aparent absurde, *P.* a început să fie cultivat pentru valenţele lui literare de romani. În epoca modernă, un important teoretician al *P.* este Soren Kierkegaard, după care *P.* este o conjuncţie a contrariilor şi în special a eternului cu temporalul. Influenţînd gîndirea existenţialistă modernă, acest concept kierkegaardian a jucat un rol important în promovarea *absurdului* (v.) modern. În literatură, *P.* e folosit mai ales pentru a imprima expunerii supleţea, originalitatea, pregnanţa. „Eu prefer

să fiu un om al paradoxului, decît un om al prejudecăţilor", spunea J. J. Rousseau. Maeştri ai mînuirii *P.* au fost : La Rochefoucauld, La Bruyère, P. J. Proudhon, H. Heine, Th. Carlyle, Schopenhauer, A. France, M. Nordau, Oscar Wilde, M. Gorki, B. Shaw. La *P.* se recurge uneori pentru discreditarea unor adevăruri de autoritate ca, de pildă, în acest aforism al lui Shaw : „Să nu te comporţi cu altul cum ai vrea să se comporte el cu tine ; puteţi avea gusturi diferite" ; altădată, pentru a da vigoare unor adevăruri atît de cunoscute, încît devin uitate, ca de pildă : „Cine foloseşte forţa, îşi dovedeşte slăbiciunea" (R. Tagore) ; „Este oare ceva mai plin de înţeles ca neînţelesul ?" (Blaga). În proza românească, mari amatori de *P.* au fost I. Creangă *(Moş Ion Roată şi Unirea)* şi Caragiale *(Paradoxal)*. În dezbaterile critice au folosit în mod frecvent *P.* N. Iorga, Paul Zarifopol, Camil Petrescu, G. Călinescu. În operele dramatice şi epice e utilizat adeseori pentru caracterizarea personajelor sau pentru evidenţierea atitudinii ironice a autorului. *M.N.*

PARAFRAZĂ ≈ Termenul provine din fr. *paraphrase*, lat., gr. *paraphrasis*. **1.** Glosă, adnotare explicativă a unui text antic. **2.** Traducere liberă, amplificată faţă de original (cu referire specială la fragmente din *Scripturi*). *P.* biblică a stimulat inspiraţia poetică încă din evul mediu timpuriu. Cel mai vechi exerciţiu pare a fi un poem atribuit anglo-saxonului Caedmon (secolul VII), care dezvoltă în versuri aliterative (v. *Metrică*) începutul *Vechiului Testament* ; publicat sub titlul *Paraphrase of Genesi* (Parafrază la Geneză) în 1650, poemul îi va fi sugerat lui Milton liniile personajului Satan din *Paradisul pierdut*. Însă obişnuit s-au parafrazat pasajele propriu-zis poetice ale *Bibliei* : *Cîntarea Cîntărilor* şi *Psalmii*. Primele *P.* la *Cîntarea...* se datorează germanilor Williram de Edesberg (secolul XI) — versiune în *hexametri* (v.) latini, Sf. Trudbert (secolul XII) şi Braun von Schonenbecke (secolul XIII) ; o variantă celebră prin calitatea literară, compusă de augustinul spaniol Luis de Leon (pe la 1560), a fost condamnată de tribunalul ecleziastic. *P.* versificate ale *Psalmilor* încep în urma Reformei ; Marot, du Baïf (secolul XVI), apoi Malherbe, d'Urfé, Racine, Bossuet abordează genul. Lirica de amvon a uzat de *P.* literară în scopuri etico-religioase : predicatorul Massillon (secolul XVIII) e autorul unei *Paraphrase morale de plusieurs psaumes en forme de prières* (Parafrază morală a mai multor psalmi în formă de rugăciuni). La noi, *Psaltirea în versuri* a mitropolitului Dosoftei (secolul XVII) este întîia operă poetică de amploare ; între contemporani, Radu Cârneci are drept temă fundamentală *P.* la *Cîntarea cîntărilor*, înţeleasă laic, ca *epitalam* (v.).

Scanned with OKEN Scanner

Prin extensie, se consideră *P.* orice traducere care se abate de la sensul literal al originalului: versiunile europene ale culegerii de basme orientale *O mie şi una de nopţi*, pornind de la cea a francezului Galland (1704), sînt toate *P.* **3.** Cu sens peiorativ, comentariu verbios, difuz, reluînd sinonimic modelul. *M.Vor.*

PARALELISM ≈ Termenul provine din fr. *parallélisme* (cf. *parallèle*, gr. *parallelos*, de la *para* „alături" şi *allelon* „unul şi celălalt"). **1.** Procedeu caracteristic lirismului oriental antic, constînd în organizarea simetrică a membrilor frazei într-un număr egal de sintagme corespondente, alternate ritmic. *P.* — descoperit la jumătatea secolului XVIII de către englezul Robert Lowth (*De sacra poesi Hebraeorum* — Despre poezia sacră a evreilor, 1753) — este singura regulă prozodică certă a *metricii* (v.) ebraice: versetul biblic se construieşte ca binom, al doilea termen urmînd structura primului. Ex.:

Marea	îl văzu şi fugi,	Munţii	săltară	ca berbecii
↓		↓		
Iordanul	se trase îndărat.	Şi dealurile		ca mieii erbecilor.

sau:

Fericit bărbatul	care la sfatul răilor	nu umblă
↓	şi care în calea păcătoşilor	nu şade.

După schema interioară, *P.* ebraic se clasifică în: a) *sinonimic* (membrii frazei reiau aceeaşi idee, prin imagini din aceeaşi sferă); b) *antitetic* (imagini şi idei respectiv contrastante): c) *sintetic* (dispunerea ideilor conform unui ritm simetric). Critica filologică a recurs la criteriul *P.* spre a depista lacune ori corupţii în textele biblice, prin analogie cu aplicarea regulilor cantităţii sau ale rimei la reconstituirea pasajelor deteriorate din manuscrisele poeţilor europeni; rezultatele sînt prezumtive, fiindcă *P.* nu este o lege metrică fixă, şi varietatea combinaţiilor posibile e prea largă. Vechile traduceri ale *Psalmilor* au respectat *P.* originalului accidental, prin mecanismul transpunerii, însă fără a pierde intensitatea lirică: „Cît să vor scoate din casă / Numele ei s-a uita-să, / Li s-a uita şi mormîntul / Cît i-a-mpresura pămîntul" (Dosoftei, XLVIII, 33 — 36). De aici poate, *P.* a trecut în structura poeziei folclorice. Literatura română modernă a preluat, uneori involuntar şi indirect, tehnica *P.* biblic. La Gr. Alexandrescu: „Rîul înapoi se trage...Munţii vîrful îşi clătesc [...] Mircea! îmi răspunde dealul; Mircea! Oltul repetează" (*Umbra lui Mircea. La Cozia*); un *P.* de tip retoric apare în *Cîntarea României* a lui Alecu Russo. Repetiţia ritmată folosită de Zaharia Stancu în romanul *Desculţ* (cap. *Iarba*) este o formulă stilistică

derivată din *P.* 2. Principiu în literatura comparată conform căruia coincidenţele estetice şi ideologice sînt manifestări independente ale spiritelor înrudite ori ale unor culturi ajunse la stadiu echivalent. Iniţial, *P.* s-a practicat ca gen literar, fiind o compoziţie prin care se aşază alături două fenomene, cu scopul de a releva asemănări şi diferenţe, după modelul *Vieţilor paralele* ale istoricului Plutarh din Cheroneea (46 — 120 e.n.). În secolul XVII, devenise un exerciţiu retoric : Bossuet compune *Athènes et Sparte* şi *Turenne et Condé*, La Bruyère — *Corneille et Racine*. Încît Ch. Perrault, voind să demonstreze teza progresului cultural (v. *Cearta dintre...*), recurge la *P.* într-o suită de dialoguri : *Parallèles des Anciens et des Modernes* (Paralele între antici şi moderni), 1688—1697. La noi, Heliade aplică *P.* la cercetarea lingvistică, punînd pe două coloane cuvinte şi paradigme : *Paralelismu între limba romană şi italiana* (1840—1841). Sensul modern al noţiunii priveşte istoria literară. *P.* se opune comparatismului tradiţional, fundat pe erudiţia pozitivistă, care studiază opera spre a stabili surse, influenţe. Premisa teoretică a evoluţiei paralele, fără raporturi de interdependenţă lineară, se întemeiază pe conceptul romantic de specific etnic : principiul *P.* s-a utilizat mai întîi în folcloristica comparată. *P.* trebuie disociat de relaţiile directe între literaturi ; ideea deschide aspecte noi în studiul mişcărilor literare (curente, teme, ideologii estetice) şi al familiilor de spirite („afinităţi elective"), unde explicaţia doar prin izvoare nu satisface. În concepţia marxistă, influenţele se manifestă numai în limitele unui sistem de virtualităţi decurgînd din *P.* Sub raportul cronologiei, *P.* pot fi simultane (barocul european), succesive (clasicismul) sau de structură, similitudini în afara oricărei legături posibile apărînd peste mari distanţe de timp şi spaţiu : s-au descoperit analogii între şcoala alexandrină (v. *Elenism*) şi suprarealişti (Léon Cellier) ori între preromantismul european şi poezia chineză din primul mileniu (Etiemble). Studii de referinţă asupra unor curente literare, abordate din perspectiva *P.*, a întreprins francezul P. van Tieghem : *Le préromantisme* (1924) şi *Le romantisme dans la littérature européenne* (Romantismul în literatura europeană), 1948. Tudor Vianu a cercetat relaţia dintre *Madách şi Eminescu* ca *P.* de viziune poetică. *M. Vor.*

PAREMIOLOGIE ≈ Termenul provine din fr. *parémiologie* (cf. gr. *paroimia* „proverb" şi *logos* „ştiinţă") ; desemnează ramura folcloristicii care are drept obiect cercetarea *proverbelor* (v.), sub toate aspectele lor : genetic, al răspîndirii în spaţiu şi timp, al expresiei, al înţelesurilor etico-filozofice etc. Tot în sarcina peremiologului cade culegerea şi sistematizarea proverbelor, diferenţierea lor de *zicători* (v.) şi locuţiuni, depistarea infuzării lor în literatura cultă, a contaminărilor cu *maximele* (v.) şi sentinţele etc. Uneori, prin *P.* se înţelege

şi totalitatea proverbelor, dar o atare utilizare poate naşte confuzii. De reţinut, de asemenea, că în literatura religioasă există aşa-numitele *paremiare*, în care se cuprind (fragmente din) proverbele lui Solomon. Unor formule în versuri folosite în jocurile de copii li se mai spune şi *parimii*. *G.M.*

PARIGMENON (v. *REPETIŢIE*).

PARNASIANISM ≈ Termenul, derivat din *parnasian*, fr. *parnassien*, denumeşte curentul poetic definit mai întîi în literatura franceză, unde apare pe la mijlocul secolului XIX, sub numele „Le Parnasse", ca o reacţie la subiectivismul romantic. Avîndu-şi precursorul în Théophile Gautier — *Emaux et camées* (Emailuri şi camee), 1852 — şi primii reprezentanţi în Leconte de Lisle şi Théodore de Banville, îşi derivă denumirea de la titlul celor trei volume ale unei culegeri antologice (*Le Parnasse contemporain* — Parnasul contemporan —, 1866—1867), în care figurează alături de maeştrii amintiţi şi cîţiva emuli mai tineri, ca José Maria de Heredia, Catulle Mendès, Sully-Prudhomme, François Coppée. Poeţii parnasieni se caracterizează prin atitudine impersonală, viziune bazată pe o receptare strict senzorială a lucrurilor, de unde şi natura obiectivată a lirismului lor, cultul formei. Sub raportul tematic, atenţia lirică le este solicitată cu precădere de motive care ţin de istoria civilizaţiilor şi de mitologiile străvechi, de cadrul naturii exotice, de sfera obiectelor de lux estetic (pietre preţioase, podoabe de interior etc.). De o importanţă maximă pentru ei rămîne însă cristalizarea formală. Versul parnasian, eminamente plastic, de o fastuozitate rece, se distinge în primul rînd prin rigoarea sa canonică, prin expresia cizelată. Nu întîmplător, parnasienii se complac în a cultiva poezia cu formă fixă (*sonet, rondel* ş.a.m.d.) Spre deosebire de ceea ce se întîmplă în istoria poeziei franceze, se observă că în istoria poeziei române nu poate fi delimitat un moment al parnasienilor, aducînd după sine, în opoziţie şi prin contrast, pe acela al simboliştilor. *P.* se revelă la noi deajuns de ambiguu, ca în cazul lui Alexandru Macedonski, romantic întîrziat, care sfîrşeşte ca poet parnasian, după ce se face la un moment dat teoreticianul *simbolismului* (v.), ca în cazul primelor volume ale lui Ion Pillat, în care elementele parnasiene coexistă în egală măsură cu cele simboliste, ca în cazul unui poet ermetic ca Ion Barbu, care debutează cu versuri de o structură formală parnasiană, închizînd o frenezie dionisiacă. N. Davidescu publică o *Antologie a poeziei parnasiene*, nu prea convingătoare însă, datorită faptului că aproape toţi poeţii incluşi în cuprinsul ei sînt legaţi mai degrabă de simbolism (Ştefan Petică, Iuliu Cezar Săvescu, Mircea Demetriad etc.). *D.P.*

Scanned with OKEN Scanner

PARODIE ≈ Termenul, provenind din fr. *parodie*, lat., gr. *parodia* (cf. *para* „alături" şi *ode* „cîntec"), desemnează o imitaţie satirică a unei opere serioase, îndeobşte cunoscută publicului, ale cărei subiect şi procedee de expresie sînt transpuse la modul *burlesc* (v.). Ea nu este o simplă *pastişă* (v.), mai mult sau mai puţin involuntară, ci o mimare a originalului, cu intenţia expresă de a-i sublinia comic trăsăturile caracteristice. Astfel privită, *P.* ar echivala cu un act critic. După Thomas Mann, ea reprezintă o atitudine de negare a unui fenomen artistic anacronic, vetust, care şi-a pierdut „naivitatea" : „dragostea pentru un spirit al artei pe care nu o mai crezi posibilă generează parodia". Aceasta e însă numai una din direcţiile ei de dezvoltare, care aici se confundă cu comicul însuşi, obiectul *P.* putînd fi în principiu orice operă literară, chiar şi una apreciată de autorul parodist. O definiţie a speciei a propus maestrul *P.* la noi, G. Topîrceanu : „O încercare mai uşoară în acest gen este parodierea unei bucăţi literare anumite. E vorba în acest caz de un soi de parafrază spirituală, în care autorul parodiei abundă în sensul bucăţii parodiate, bagatelizîndu-i tonul şi vulgarizîndu-i conţinutul. O încercare mai dificilă însă este parodierea nu a unei bucăţi anumite, ci a unui scriitor, luat în întregime, cu felul lui de a gîndi, de a simţi şi de a se exprima. Iar în acest din urmă caz, mi se pare că parodia începe să devină originală, adică operă de creaţie pură" (*Cum am devenit moldovan*). *P.* a fost cunoscută în toate epocile, de la vechii greci (*Batrachomiomahia* — Lupta dintre şoareci şi broaşte — este o *P.* a *Iliadei*) pînă în timpurile moderne. Anumite pasaje din opera lui Rabelais, *Virgile travesti* (Vergiliu travestit) de Scarron, unele pamflete ale lui Voltaire se înscriu ca piese antologice. La începutul secolului XX, foarte reputaţi în Franţa sînt Paul Reboux şi Charles Muller cu ale lor *A la manière de...* (În stilul lui..., 1908—1913, în care erau parodiate arhaismele lui La Fontaine, stilul parantetic şi stufos al lui Proust, scrupulele artistice ale lui Flaubert, hiperbola şi abuzul de mitologie din poemele lui Hugo. În literatura română, *P.* cunoaşte un reprezentant ilustru în Caragiale, primul critic al simbolismului şi al instrumentalismului : *Amiază maură (simbolist orientală)*, *Finis, sonet (simbolist decadent)* etc., şi apoi în G. Topîrceanu, cu ale sale *Parodii originale*. E de citat, pentru epoca noastră, Marin Sorescu, poet care a debutat cu un volum de *P.* (*Singur printre poeţi*). *Al.S.*

PARTINITATE ≈ Termenul, derivat din *partinic*, semnifică recunoaşterea rolului conducător al Partidului Comunist în toate compartimentele vieţii obşteşti. Pornindu-se de aici, „spiritul

Scanned with OKEN Scanner

de partid" a apărut în literatură ca o nouă ipostază a tendenţiozităţii (v. *Artă cu tendinţă*), prefigurînd, în acelaşi timp, şi ceea ce avea să fie numit mai tîrziu „literatura angajată" (v. *Militantism*). A recunoaşte rolul conducător al Partidului, deci şi disponibilitatea încadrării active într-o operă revoluţionară şi de construcţie socialistă atotcuprinzătoare, presupune din partea autorului şi un efort de cunoaştere şi de înţelegere aprofundată a principiilor ce călăuzesc această luptă, a liniei strategice şi tactice a partidului. *P.* reclamă deci implicarea unei componente ideologice în procesul însuşi al creaţiei. Din acest unghi de vedere, ea devine o noutate estetică. Definită încă din 1905, de Lenin, în articolul *Organizaţia de partid şi literatura de partid*, *P.* ca principiu literar şi estetic a început să fie afirmată după Revoluţia Socialistă din Octombrie, în atmosfera activităţii de constituire a unei noi culturi sovietice (revoluţia culturală), căreia trebuia să-i corespundă şi o nouă literatură, o nouă artă etc. În ţara noastră — ca rezultat al luărilor de atitudine din presa de stînga încă din anii '30, al amplelor discuţii de după Eliberare şi mai ales al lămuririlor produse în ultimul deceniu — a devenit evident faptul că *P.* defineşte viziunea asupra lumii, atitudinea comunistă a scriitorului (şi artistului) faţă de complexitatea problemelor contemporane. În consecinţă, în raport cu creaţia, *P.* se defineşte nu atît ca un principiu ordonator preexistent, cît ca un rezultat al adeziunii scriitorului la lupta Partidului Comunist. *M.N.*

PASTEL ≈ Termenul provine din fr. *pastel*, it. *pastello*, unde defineşte un procedeu de pictură bazat pe efectele de culoare ale unor creioane moi. Denumire utilizată numai în cadrul literaturii române, pentru a desemna o specie a genului liric eminamente descriptivă, în care se conturează un tablou din natură: privelişti, momente ale unui anotimp, aspecte din universul plantelor sau al animalelor. Termenul apare aplicat pentru prima oară în domeniul poeziei odată cu titlul găsit de Vasile Alecsandri ciclului său de versuri publicat în revista „Convorbiri literare", 1868—1869, ciclu în care obiectul descrierilor îl constituie peisajul de la Mirceşti sub rotaţia anotimpurilor. Ajungînd să capete cu timpul o accepţie generalizatoare, ca specie a genului liric, trebuie precizat că *P.* nu acoperă totuşi întreaga sferă de manifestări a sentimentului naturii în poezie, datorită faptului că implică limitele unor circumscrieri descriptive. În principiu, modul propriu de reprezentare al poeticii parnasiene, care concurează, într-un fel, în planul cuvintelor, tehnica artelor plastice, ducînd la adevărate tablouri în versuri, este poate singurul în măsură că indice în ce ar consta diferenţa specifică a *P.* în cuprinsul mai larg al conceptului de poezie naturistă.

Scanned with OKEN Scanner

La început, cu Vasile Alecsandri, Duiliu Zamfirescu, George Coşbuc şi St. O. Iosif, *P.* denotă în descrierea naturii preponderenţa unei vizualităţi aproape obiective. Pe direcţia tradiţionalistă a evoluţiei *P.*, peisajul devine expresia semnificativă a unei stări de suflet abia la Ion Pillat şi B. Fundoianu, poeţi cu care are loc ceea ce G. Călinescu numeşte „autohtonizarea simbolismului", într-o lirică legată de pămînt şi roadele sale. În versurile cu elemente naturiste din opera lui Tudor Arghezi sau G. Bacovia, Ion Vinea sau Ion Barbu, Lucian Blaga sau Emil Botta bunăoară, asistăm la un radical proces de subiectivizare a *P.*, la o deformare a înţelesului său clasic, în sensul unei încifrări adesea insolite. Formele de polarizare ale lirismului, sub care se manifestă extrem de liber fenomenul poetic modernist, abolesc în secolul XX tiparele de specie lirică ale *P.*, în aceeaşi măsură ca şi pe acelea ale *elegiei* (v.), *odei* (v.) ş.a.m.d. *D.P.*

PASTIŞĂ ≈ Termenul provine din fr. *pastiche*, de la it. *pasticcio* (cf. lat. *pasta* „pastă"). **1.** Imitare, reproducere mimetică — uneori involuntară —, a unui model ilustru; *(peior.)* copie fără valoare. **2.** Contrafacere abilă a stilului caracteristic unui maestru ori unei şcoli literare, adesea cu intenţie comică. Ca exerciţiu al ingeniozităţii, *P.* a tentat spiritele avînd voluptatea jocului stilistic şi auzul fin, în stare să discearnă sonoritatea specială a cuvîntului. *P.* se învecinează cu *parodia* (v.), fără a i se suprapune integral, căci aceasta urmează textul unui anume model, căruia îi reproduce cu seriozitate bufonă tonul şi schema subiectului, adus, prin translaţie, la dimensiuni derizorii. *P.* uzează doar de automatismele lingvistice ale modelului, neimpunînd corespondenţa în ordinea subiectului, încît poate fi operă originală. Rabelais a pastişat discursul ciceronian (*Gargantua*, cap. XXXI), La Bruyère — pe Montaigne; Bossuet însă compune o fabulă latinească pe care o dă drept a lui Phedrus, iar Balzac este autor original în *Contes drolatiques* (Poveşti cu caraghioslîcuri), 1832—1837, deşi pastişează învederat pe Rabelais şi *fabliau*-ul medieval. La noi, mari amatori de *P.* au fost I. L. Caragiale (*Temă cu variaţiuni* — *P.* la cîteva stiluri gazetăreşti, între care şi cel franţuzesc al lui M. Văcărescu-Claymoor; *Cronică de Crăciun* — luînd ca obiect nuvela „sămănătoristă") şi Păstorel Teodoreanu (*Hronicul măscăriciului Vălătuc* — unde mimează stilul cronicăresc, pe subiecte proprii). *M. Vor.*

PASTORALĂ (v. *ARCADIC*).

PAŞOPTISM ≈ Termenul derivă din *paşopt* = patruzecişiopt şi indică mişcarea, ideologia şi spiritul generaţiei de luptători progresişti ai revoluţiei burghezo-democratice din 1848 în Ţările Române. Printre fruntaşii mişcărilor revoluţionare din 1848 se află cei

mai de seamă scriitori români ai epocii : Mihail Kogălniceanu, I. Heliade Rădulescu, Nicolae Bălcescu, Vasile Alecsandri, Cezar Bolliac, Dimitrie Bolintineanu, Alecu Russo, C. A. Rosetti, Andrei Mureşanu, George Barițiu, Simion Bărnuțiu etc. *P.* literar este pregătit, începînd cu anul 1840, prin momentul cultural al „Daciei literare", care consacră unitatea spirituală a Țărilor Române, militînd pentru unitatea națională, posibilă deocamdată prin unificarea culturală. Generația tinerilor scriitori care vor lupta în revoluția de la 1848 și mai tîrziu pentru Unire, a găsit în programul „Daciei literare" o platformă ideologică comună. M. Kogălniceanu ca și N. Bălcescu, V. Alecsandri ca și D. Bolintineanu, C. Bolliac ca și G. Barițiu sînt — cu toată diversitatea caracterelor și a talentelor — în mod egal scriitori militanți, care se folosesc de actul literar în vederea atingerii unor scopuri politice și sociale : unitate și independență națională, dreptate socială. Cultural, generația de la 1848 are meritul de a fi redescoperit și valorificat în opere originale o mare parte din sursele scrise sau orale constituind tradiția spirituală a poporului român (vechi texte manuscrise ori poezia populară). Un istorism activ, fecund pe tărîm politic dar și literar-artistic, este o componentă importantă a *P.* El este manifest în eforturile lui Kogălniceanu de a edita *Letopisițile Țării Moldovii I—III* (1845—1852), în lucrările istorice ale lui Nicolae Bălcescu (îndeosebi în *Românii supt Mihai Voevod Viteazul*), în istoria alegorică din *Cîntarea României* de Alecu Russo, în poezia lui D. Bolintineanu și V. Alecsandri etc. Istoricul se asociază cu elementele unui spirit critic în formare (mai ales la M. Kogălniceanu și N. Bălcescu), cu un *mesianism* (v.) patriotic (N. Bălcescu, A. Russo, A. Mureșanu, C.A. Rosetti) și mai ales cu spiritul polemic-revoluționar (evident în textele lui N. Bălcescu, dar și la C. Bolliac etc.). Pe plan general cultural, scriitorii pașoptiști militează pentru îmbogățirea și fixarea limbii și a ortografiei, pentru deschiderea spre un vast orizont cultural printr-o politică a traducerilor, pentru crearea presei, educarea poporului, răspîndirea cunoștințelor, formarea unui public literar. Pe plan strict literar, sfera *P.* conține numeroase elemente ale unui *romantism* (v.) național. Încă în programul „Daciei literare" se afirmă că originalitatea națională este „însușirea cea mai prețioasă a unei literaturi". *P.* înseamnă pe acest plan apelul la realitatea autohtonă. Mesianismul pașoptist, imagistica, retorica pașoptistă, poartă amprenta romantismului. Astfel, natură eminamente romantică, Alexandru Macedonski se va revendica adeseori de la înaintașii săi pașoptiști. El rămîne fidel acestora și după ce Titu Maiorescu neagă valoarea estetică a pașoptiștilor minori în *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*. Văzînd, pe drept cuvînt, în atitudinea ideologică, politică,

Scanned with OKEN Scanner

culturală şi literară manifestată în operele scriitorilor generaţiei de la '48 semnele „mişcării regeneratoare" care a dus la deşteptarea „conştiinţei naţionale", Macedonski se constituie pe sine drept un avocat al acestei mişcări. El elogiază pe „admirabilii semi-zei" ai acelei epoci furtunoase şi glorioase, apărîndu-i pînă şi pe minorii Depărăţeanu, Sihleanu, Catina, Grandea, Nicoleanu, poeţi repudiaţi de critica maioresciană. După 1900, cînd lăuda acele „genuri tutelare şi strălucite", Al. Macedonski era, cu adevărat, ultimul reprezentant spiritual al *P. Sămănătorismul* (v.) şi *poporanismul* (v.) se vor revendica, în parte, de la unele idealuri paşoptiste. *N.B.*

PATOS ≈ Termenul provine din fr. *pathos*, gr. *pathos* „suferinţă" (cf. *pasho* „a suferi"). În retorica antică denumea calitatea discursului sau a unei părţi a discursului care avea drept scop impresionarea publicului. Discursul patetic este opus celui *etic* (derivat din *ethikos* — în legătură cu moravurile), primul adresîndu-se laturii sentimentale şi impresionabile a spiritului, cel de-al doilea laturii raţionale. Exista o întreagă tehnică de impresionare, teoretizată în artele retorice. Un exemplu de *P.* găsim în celebrul discurs al lui Cicero *Pro Milone* (În favoarea lui Milo), în care oratorul creează *P.* prin descrierea împrejurărilor în care Clodius, adversarul lui Milo, a fost asasinat; din descriere rezultă intenţiile sacre ale lui Milo, în contrast cu dezlănţuirea brutală a lui Clodius. Cum toate genurile au fost influenţate în antichitate de retorică, *P.* este prezent în toate: *epopee* (v.), *tragedie* (v.), istorie etc. Există anumite teme, adevărate locuri comune, prin excelenţă patetice, împotriva cărora se naşte o reacţie violentă (Medeea ucigîndu-şi copii, Andromaca bocindu-l pe Astianax etc.). *Asianismul* (v.) era curentul în care *P.* deţinea cel mai important loc. Astăzi, *P.* reprezintă un atribut al discursului literar: însufleţirea, avîntul, entuziasmul lui. Temperamentele romantice uzează îndeosebi de *P.* În general, uzul şi abuzul de *P.* este respins (discuţia datează din antichitate), considerîndu-se că *P.* este un mijloc artificial de impresionare şi deci extraliterar. *Gh. C.*

PEAN ≈ Termenul provine din fr. *péan*, gr. *paian*. Derivat dintr-un străvechi epitet grecesc al zeului Apollo, numit şi *Paionios* „tămăduitorul", *P.* era un *imn* (v.) cîntat pe mai multe glasuri, pentru implorarea unui zeu, de obicei, Apollo. *Oedip-rege* de Sofocle aminteşte de *izbucnirea peanului* prin care poporul Tebei cere lui Apollo, dar şi altor divinităţi, înlăturarea unei molime, în speţă, a „blestematei ciume". De unde rezultă şi nota magică — metaforic imprecatorie — a *P. P.* este şi un cîntec războinic, întrucît Apollo apare, în mitologia greacă, şi ca un distrugător ori, cel puţin, înlănţuitor al lui *Thanatos*, adică al Morţii. În literatura noastră, Lucian

Scanned with OKEN Scanner

Blaga este cel dintîi (dealtfel, şi printre foarte puţinii poeţi moderni) care abordează *P.*, scriind cîteva poezii intitulate astfel. *R.H*

PENTAMETRU ≈ Termenul provine din fr. *pentamètre*, lat. *pentameter*, gr. *pentametron* (cf. *pente* „cinci" şi *metron* „măsură") şi desemnează versul de cinci picioare. În *metrica* (v.) antică denumeşte în mod impropriu al doilea vers din *distihul* (v.) elegiac, format din două *tripodii* (v.) catalectice. El este frecvent mai ales în *elegii* (v.). Tratatele de versificaţie modernă consideră drept *P.* şi un vers cu cinci accente, cum este acest *vers alb* (v. *Vers*) al lui Milton: „When I / consi / der hów / my light / is spént" (Cînd mă gîndesc cum s-a risipit lumina mea). În acest sens, „S-a stins viaţa falnicei Veneţii" (Eminescu) este tot un *P. R.H.*

PEON ≈ Termenul provine din fr. *péon*, lat. *paeon*, gr. *paian* (cf. epitetul *Paionios* al lui Apollo); numeşte un metru antic solemn, comportînd combinaţii de patru silabe, dintre care una lungă: „Mulier ĕst; / muliebrĭs / vōx ăd aŭ/rĭs mihi" (Este o femeie; la urechi îmi ajunge glas femeiesc — Plaut, *Rudens*). Există patru *P.* în funcţie de poziţia silabei lungi în metru (⏑ ⏑ ⏑ –; ⏑ ⏑ ⏑ – etc.). Există *tetrametre* (v.) şi *pentametre* (v.) *P.*, ultimul folosit în corurile lui Aristofan. *R.H.*

PERIFRAZĂ ≈ Termenul provine din fr. *périphrase*, din gr. *periphrasis* (cf. *peri* „în jurul" şi *phrazein* „a rosti, a exprima"). Sinonim: *circumlocuţiune*, din lat. *circumlocutio*. Desemnează înlocuirea unei expresii prin mai multe cuvinte, vorbirea ocolită — fie pentru a evita unele neclarităţi sau ambiguităţi, fie pentru încărcătura ei de sugestii. Nu orice *P.* are o funcţie poetică, *P.* limitîndu-se uneori la simpla explicitare a obiectului. Valoare poetică are *P.* metaforică: „Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă, / Prin care trece albă *regina nopţii moartă*" (Eminescu, *Melancolie*). Stilul preţios (v. *Preţiozitate*) se caracterizează prin astfel de circumlocuţiuni, desigur exagerate — precum acelea pe care le-a zeflemisit Molière în *Preţioasele ridicole*. În clasicismul francez, *P.* este un însemnat mijloc de întărire a substanţei poetice, ca în vestita amplificare din *Ciuma dobitoacelor* a lui La Fontaine: „Un mal qui répand la terreur.../ *Mal que le Ciel en sa fureur / Invente pour punir les crimes de la terre* (Un rău care împrăştie spaima... / Nenorocire pe care Cerul în pornirea-i de furie / O născoceşte pentru a pedepsi crimele pămîntului). Despre stejar, La Fontaine spune: „Acela a cărui frunte e vecină cu cerul şi ale cărui picioare ating împărăţia morţilor" *(Stejarul şi trestia)*. *P.* a fost condamnată de romantici. Victor Hugo se făleşte, în *Contemplations* (Contemplaţii), că el a sfărîmat „spiralele perifrazei"; dar însuşi Hugo ne oferă acest celebru exemplu de vorbire poetică,

amplă şi ocolită, în *Booz adormit*: „Omul acesta mergea cu neprihană, departe de cărările piezişe, înveşmîntat în cinste şi-n inul alb". Vorbirea perifrastică e caracteristică, la noi, lui Al. Odobescu: „Cînd omul [...] clădeşte cu cheltuială şi sudori colosale drumuri de fier, spre a se transporta pe sine [...]; atunci eu unul declar că omul şi-a pierdut *cel mai scump odor al inteligenţei sale*...". În general, în literatura modernă, stilul perifrastic e caracteristic unei anume preţiozităţi. *R.H.*

PERIOADĂ ≈ Termenul provine din fr. *période*, gr. *periodos* „circuit, înconjur" şi denumeşte o frază formată din mai multe propoziţii, numite membri, care au un sens complet numai în cazul ansamblului şi a căror armonie se bazează, de obicei, pe o simetrie structurală. Au excelat în *P.* marii oratori (Demostene, Eschine, Cicero, Bossuet, Kogălniceanu, Take Ionescu, Delavrancea etc.), dar şi mulţi scriitori narativi — cum ar fi, la noi, cronicarii moldoveni, Bălcescu, Odobescu, Iorga, Hogaş. Construirea unei *P.* presupune o aleasă înzestrare scriitoricească, dar şi o anume pregătire tehnică. Exemple numeroase de *P.* se găsesc la C. Hogaş, cum ar fi, de pildă, această frază: „Împinsei şi azvîrlii în toate părţile şi din toate puterile, cu mîinile şi picioarele, coji de ouă, coji de mere, ciolane de pui; ba, cu o îndemînare căpătată de copil, mi se pare că trimesei, cu vîrful ciubotei, tocmai în mijlocul Bistriţei, vreo două prăjituri şi vreo cîteva pîinişoare pentru peştii, care, din fundul apei, holbau, poate flămînzi, ochii la mine... Oricum, mîncai, mă săturai şi, mai presus de toate, rămăsei cu încredinţarea că, aşa cum mă găseam, eram, totuşi, destoinic de cea mai aleasă şi mai înaltă educaţie". *R.H.*

PERORAŢIE ≈ Termenul provine din fr. *péroration*, lat. lit. *peroratio* „încheierea unui discurs" (cf. *orare* „a cuvînta"). Desemnează finalul unui discurs, care se caracterizează de obicei printr-un ton însufleţit, menit să capteze adeziunea publicului. De aceea, prin extensie, termenul e folosit şi ca sinonim cu „vorbire însufleţită". În elocinţa antică, *P.* era însă concepută ca trebuind să fie de o mare sobrietate, ca şi *exordiul* (v.), pentru a păstra obiectivitatea necesară discursurilor deliberative sau judiciare. Quintilian povesteşte chiar că un crainic blestema pe oratorul care ar fi îndrăznit să mişte afectele mulţimii. Sub influenţa elocinţei asianice (v. *Asianism*), Cicero şi alţi vorbitori vestiţi ai Romei recurg la un final mult mai patetic, intervenit după o sobră enumerare a principalelor argumente ale cuvîntării. Procedeul latin, cultivat cu precădere în elocinţa de amvon a secolului XVII francez, a dus — în secolele XVIII şi XIX — la degradarea noţiunii de *P.*, de unde întrebuinţarea şi cu o nuanţă peiorativă, modernă, a verbului „a perora". *R.H.*

PERSONAJ ≈ Termenul provine din fr. *personnage* (cf. lat. *persona* „mască de teatru", apoi „rol"); în evul mediu

Scanned with OKEN Scanner

ajunge să denumească un „demnitar eclesiastic", persoană care juca un rol important, remarcabil, în societate. *P.* unei opere literare sau dramatice sînt oamenii, transfiguraţi artistic, care sînt implicaţi în acţiunea relatată : uneori, metaforic, *P.* poate fi considerat şi un obiect (v. nuvela *Nasul* de Gogol, *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale etc.) Prin caracterul ei fundamental uman, opera literară, ca şi teatrul, a cunoscut de-a lungul veacurilor mai multe accepţii şi interpretări date *P.*, reflectînd procesul de adîncire a cunoaşterii psihologiei omului. Încă de la Platon şi Aristotel s-a observat că *P.* reprezintă rezultatul unui proces de obiectivare a creatorului, că el are o independenţă a lui şi o logică internă care-i guvernează manifestările. Justificarea logică şi psihologică a *P.* a luat înfăţişări diferite în diferite epoci istorice. Avînd o existenţă mai mult idealizată în eposurile legendare, *P.* îşi capătă dreptul la viaţa obiectivă în tragedia antică — sub înfăţişarea *eroului* (v.), care era şi el iniţial rezultatul unirii unei zeităţi cu o fiinţă omenească. În clasicism, personajul se confundă cu *caracterul* (v.), avînd o psihologie în fond statică, tipizată, raţional generalizantă, fiind construit în jurul unei singure idei sau calităţi — „qualité maîtresse" (avarul, bigotul, mizantropul) etc. Intenţionînd să depăşească schematismul anterior, romanticii vor crea *P.* bazate pe antiteze : bun-rău, frumos-urît, în conflict cu lumea şi cu ei înşişi (Quasimodo, RuyBlas ş.a.). Abia realismul, prin dramă şi roman îndeosebi, va marca o adîncire notabilă a cunoaşterii şi înfăţişării omului prin *P.* cu o bogată viaţă interioară şi în continuă evoluţie psihologică. Romanul modern îndeosebi tinde să separe analiza reacţiei exterioare de aceea a dinamicii interioare a *P.*, privite unitar de literatura anterioară. De aici importanţa fluxului conştiinţei, a *memoriei involuntare* (v.), a procedeelor de relativizare a percepţiei şi a naraţiunii. E. M. Forster socoteşte că „homo fictus" (omul imaginat) al literaturii se manifestă prin două categorii fundamentale : *personaje plate* şi *personaje rotunde* : „Testul unui personaj rotund este capacitatea lui de a ne surprinde într-un mod convingător. Dacă nu ne surprinde niciodată, atunci avem de-a face cu un personaj plat. Dacă nu ne convinge, atunci e un simplu personaj plat care pretinde că e rotund" *(Aspecte ale romanului*, cap. *Oamenii)*. Promotorii *noului roman* (v.) au teoretizat, după Proust, Kafka, Joyce, Faulkner, pulverizarea *P.* în stări de conştiinţă, manifestări de comportament etc. De o importanţă deosebită în analiza *P.* sînt, în afară de logica şi unitatea sa, mijloacele tehnice de caracterizare şi reliefare a lui. După Hegel, principalul mijloc de a caracteriza *P.* în epică şi dramă e *acţiunea* (v.), reacţia faţă de împrejurări. Cu mai multă sau mai puţină dexteritate se foloseşte şi caracterizarea directă de către autor a *P.*,

sau caracterizarea lui de către alte *P.* De aici se va dezvolta relativizarea unghiului de vedere în considerarea *P.*, văzut mereu prin prisma altor caractere, adesea contradictorii. În teatru, caracterizarea prin indicaţia scenică o completează pe cea prin acţiune. Căpătînd, prin specificitatea creaţiei, nenumărate variante, *P.* literar poate fi, din punctul de vedere al raportului cu realitatea : fantastic, legendar, alegoric, istoric, „cu cheie" etc. ; din punctul de vedere al locului în compoziţie : principal (erou), secundar (episodic) ; din punct de vedere etic : „pozitiv", „negativ" etc. În funcţie de raportul dintre narator şi ficţiune, *P.* poate fi construit „din spate", avînd o viziune mai mică decît creatorul său ; „împreună cu", avînd viziunea egală cu cea a creatorului său : „din afară", avînd viziunea mai largă decît a autorului, care-i observă doar comportamentul. *M.D.*

PERSONIFICARE ≈ Termen derivat din *a personifica* (cf. fr. *personnification*, de la *personne* „persoană", după modelul gr. *prosopopoiia* — v. *Prozopopee*). Figură de stil de esenţă metaforică (v. *Metaforă*) şi care trebuie pusă în legătură cu vechile concepţii animiste (v. *Animism*), care constă în a atribui unui obiect inanimat, sau unei abstracţiuni, calităţile, figura, sentimentele, limbajul, modul de a se comporta al unei persoane. Născută în imaginaţia omului primitiv, *P.* este proprie mai întîi creaţiei folclorice, în care natura împrumută însuşiri umane („Primăvară, mama noastră, / Suflă bruma de pe coastă"). De asemenea, *personajele* (v.) cu caracter parabolic, întruchipări ale unor idei morale abstracte (bunătatea, răutatea, curajul, spaima etc.) reprezintă *P. P.*, trecînd uneori în *alegorie* (v.), apare frecvent în *fabule* (v.), în *legende* (v.), în *moralităţi* (v.). Un exemplu celebru este pilda membrelor răzvrătite împotriva stomacului, atribuită lui Menaennius Agrippa (Titus-Livius). *P.* este o figură de stil specifică poeziei în genere : „Codrule cu rîuri line, Vreme trece, vreme vine, / Tu, din tînăr precum eşti / Tot mereu întinereşti. — Ce mi-i vremea, cînd de veacuri / Stele-mi scînteie pe lacuri, / Că de-i vremea rea sau bună, / Vîntu-mi bate, frunza-mi sună ; / Şi de-i vremea bună, rea, / Mie-mi curge Dunărea". (Eminescu, *Revedere*) sau : „Cine vine mîndru şi călare / şi nici cal măcar nu are ?" (T. Arghezi, *Alfabetul. Litera M*). *Concertul în luncă* de V. Alecsandri, *Călin (File din poveste)* de M. Eminescu, *Nuntă în codru* de G. Coşbuc sau *Rapsodii de toamnă* de G. Topîrceanu, unde un întreg univers e transpus umoristic la scara omului contemporan, cu viziunea, mentalitatea şi limbajul acestuia, sînt poeme construite pe o înlănţuire de *P. Al.S.*

PETRARCHISM ≈ Termenul provine din it. *petrarchismo*. Curent poetic prin care se înţelege imitarea *Canţonierului* (cunoscut şi sub numele de *Rime Sparse* — Rime risipite) al lui Francesco

Petrarca (1304—1374), în structura şi în concepţia lui, în modul de alcătuire a imaginilor, în caracteristicile prozodice. *P.* reprezintă o inovaţie lirică prin care s-a dat expresie sentimentului etern al iubirii sfîşiate de lupta dintre realitate şi idealitate. Renaşterea înregistrează ca petrarchişti originali pe Michelangelo, Torquato Tasso, Shakespeare, iar *Pleiada* (v.), clasicismul şi preromantismul pe Ronsard, Goethe etc. Termenul circulă şi cu accepţiunea de imitare formală, aşa cum se vede din interpretarea lui de Sanctis, care îi distingea o formă *lirică* şi alta *retorică*, socotind *P.* sinonim cu convenţionalismul, manierismul, meşteşugul, artificiul. Pentru Croce, *P.* este „mallatia che corse i secoli" (o boală ce străbate secolele). E necesară deci distincţia dintre trăsăturile interioare ale liricii lui Petrarca şi convenţionalismul exterior adoptat de imitatori. Trăsăturile interioare se referă la noutatea sensului liric al iubirii. Poeţii provensali şi *dulcele stil nou* (v.) exprimaseră normele fundamentale ale dragostei de curte *(v. Curtenesc)*, ca veneraţie a femeii, ca plăcere, ca nobleţe a inimii (Guido Guinizzelli), ca pasiune (Guido Cavalcanti), ca nobleţe şi sublimare metafizică (Dante Alighieri). Dar Petrarca descoperă un sens şi o semnificaţie nouă a iubirii şi o nouă modalitate de exprimare a ei. Prin dragoste, el descoperă arta şi poezia : „Dacă mă-ndeamnă-a spune / dorinţa-aprinsă ce-n prelungi suspine / durerile de-atîţia ani mă-ncheagă, / Amor ce-o-ncinge-n mine / mă-nveţe cum să mi-o rostesc pe strune / ca versul meu s-o povestească-ntreagă / [...] Căci vorba mă-ncălzeşte, / iar cînd încerc să spun, văpaia vie / (şi gîndul mă-nspăimîntă), / nu scade-n piept ca alte ori, ci-nvie, / şi cînd aud cuvintele cum cîntă, / ca ghiaţa pier cînd soarele o zvîntă" — LXXX (trad. Eta Boeriu). Forma artistică devine o sinteză între sentiment şi imaginaţia poetului. *P.*, prin introspecţia lirică a nuanţelor sufleteşti contradictorii, de la iubire la durere, de la bucurie, dorinţă şi plăcere, la vis şi deziluzie, este o inepuizabilă melopee a sufletului. Prin poezie, Petrarca descoperă eul ca izvor de inspiraţie poetică, pentru care femeia e un obiect de contemplaţie, o creaţie imaginară, un simbol. Împerecherea contrariilor, refugiul în natură, sfîşierea erotică între divin şi uman, tentaţia senzuală şi teama de păcat, adoraţia pentru o femeie vie (ciclul *In vita di Madonna Laura* — În timpul vieţii doamnei Laura) şi ridicarea iubitei moarte la rangul de simbol (ciclul *In morte di Madonna Laura* — După moartea doamnei Laura) sînt trăsăturile definitorii ale *P.* Ele reprezintă un aspect al umanismului care a influenţat secole de-a rîndul sensibilitatea literaturilor romanice, anglo-saxone, germanice şi slave. Petrarca e receptat de romantici ca primul mare poet modern sub latura lirismului său introspectiv. Vitalitatea eternă provine

din acel „conflictus curarum mearum" (conflict al neliniştilor mele). Studierea *P.* cu metodele literaturii comparate este de dată recentă. *A. M.*

PICARESC ≈ Termenul provine din fr. *picaresque* (cf. sp. *picaro* „lichea, vagabond simpatic, pungaş, golan, şmecher maliţios"). În literatura iberică, întîi în cea populară, apoi—din secolul XVI—şi în cea scrisă, s-a dezvoltat un adevărat gen de literatură *P.*, în care picaro-ul este personajul principal, pe fondul unui gust spaniol pentru *P.*, gust sensibil nu numai în epică, dar şi în teatru şi chiar în poezie. Proza *P.* este o contraofensivă a realismului, umoristică, moralizatoare, satirică, împotriva lumii de iluzii a cavalerismului, un mijloc de înfăţişare obiectivă a realităţii şi de cunoaştere exactă a ei. Avîndu-şi originea în vechile povestiri şi anecdote populare, în memorii, în relatările de călătorie — tot mai numeroase în epoca descoperirilor geografice — , ca şi în contaminarea cu nuvelele de tip Boccaccio, Matteo Bandello, Margareta de Navarra etc., genul *P.* s-a ilustrat îndeosebi în *romanul P.*, nesfîrşită suită de peripeţii, uneori şi cu substrat autobiografic, în care eroul principal este un declasat pus să străbată spaţii geografice diverse şi medii sociale diferite, într-o luptă continuă cu viaţa, cu foamea şi mizeriile, ca şi cu înşelăciunile oamenilor. Personajul *P.* este un aventurier, vagabond, hoţ, om fără căpătîi, în afara legii (de voie, de nevoie, sau din întîmplare), care trăieşte într-o lume pitorească şi interlopă, sau, cel mult, în cea a săracilor şi a micilor negustori. Acţiunea, făcută din înlănţuiri de episoade, fără intrigă şi motivaţie epică, adeseori prolixă, este cea care reţine interesul prin evoluţia personajului într-un spaţiu cît mai larg, cu intenţie de frescă socială şi cu sens satiric-moral umanist ; episoadele sînt cel mai adesea veritabile clişee, fără legătură între ele : răpiri, captivităţi, evadări, hoţii, războaie, regăsiri, travestiuri etc. Gen compensatoriu, literatura *P.* este esenţial o satiră socială, avîndu-şi punctul de pornire în viziunea parodică asupra vechii orînduiri : în Spania — cea a cavalerismului (*Lazarillo de Tormes — Viaţa lui, soarta şi suferinţele sale*, apărut în 1554, cu autor neprecizat ; *Viaţa lui Guzman de Alfarache*, 1559, de Mateo Alemán ; *Istoria vieţii lui Buscon cel potlogar*, 1626, de Francisco de Quevedo) ; în Franţa — cea a convenţionalismului artificial, a genului pastoral (*Gil Blas*, 1715, de Lesage, al cărui erou reprezintă o sinteză între un picaro şi un „honnête homme" ; *Istoria comică a lui Francion*, 1623, de Charles Sorel) ; în Anglia — cea a sentimentalismului (*Roderick Random*, de Tobias Smollett; *Tom Jones*, de Fielding) ; în Germania — cea a romanului „înalt-curtean-istoric" (*Simplicius Simplicissimus*, de Grimmelshausen). Dacă din punct de vedere estetic romanul *P.* a fost acceptat ca primul fel de roman care devine un tip (deşi el se găseşte încă în preistoria romanului modern, unitar ca acţiune),

Scanned with OKEN Scanner

eroul *P.* rămîne în tipologia fixistă a clasicismului, începînd să se transforme prin acţiune abia în perioada evoluţiei romanului spre *Bildungsroman* (v.) (cf. *Simplicissimus* de Grimmelshausen). „Eroul picaro — scrie G. Călinescu, într-un studiu dedicat *P.* — nu-i decît un exponent al observaţiei etice a autorului. Banditul spaniol, ca şi haiducul nostru, exprimă revolta vulgului împotriva nedreptăţilor sociale, el e rudă cu mai tîrziul Figaro". În literatura română, în afara unor haiduci, unele personaje au o existenţă cu afinităţi picareşti : popularii Nastratin Hogea şi Păcală, eroii *Ţiganiadei* lui Budai-Deleanu, Răzvan al lui Hasdeu. *M.D.*

PICIOR (*METRIC*) ≈ Termenul provine din lat. *petiolus*. *P.* reprezintă unirea în grup a mai multor silabe scurte şi lungi (în metrica cantitativă) sau accentuate şi neaccentuate (în metrica, silabică, a limbilor moderne), formînd o unitate ritmică. Grecii şi romanii marcau ritmarea printr-o bătaie din picior pe silaba care era subliniată prin intonare. Cu anumite excepţii, sistemul versurilor eline grupa într-o unitate superioară cîte două *P.*, primul avînd un accent principal, iar celălalt fiind mai slab accentuat (printr-un accent secundar) ; *trimetrul* (v.) iambic, bunăoară, era compus din şase *iambi* (v.), care erau *P.* metrice, dar număra numai trei *metri* (v.) — de unde şi numele de *trimetru* (v.). *R.H.*

PINDARIC ≈ Termenul provine din fr. *pindarique*, gr. *pindarikos* „în felul lui Pindar" — adoptat în Franţa veacului XVI de *Pleiadă* (v.). Se referă la numele vestitului reprezentant al marii lirici corale eline (v. *Odă*). A existat, în Europa secolelor XVI şi XVII, o „pindarizare", pe cît de savantă, pe atît de preţioasă, reprezentată prin Ronsard, Chiabrera şi A. Cowley. Ronsard, în climatul ideilor de teorie literară ale lui Trissino, care împrumuta admiraţia pentru Pindar de la bizantini, a putut scrie cunoscutele cuvinte : „Întîiul am *pindarizat* în Franţa". Cel mai notabil poet *P.* francez, în sensul însă restrîns de *imitator* al stilului moralizator, artificios, încărcat, strălucit, adeseori sublim (dar şi îndeajuns de grandilocvent, şi supus multor convenţii ale unei „modalităţi" poetice raportabile la odele lui Pindar), este Ponce Denis Ecouchard Lebrun (veacul XVIII), căruia i s-a zis chiar *Lebrun-Pindare*. Acest fragment de strofă îi caracterizează pindarismul : „L'Etna, géant incendiaire, Qui, d'un front embrasé, fend la voûte des airs, / Dédaigne ces volcans, dont la froide colère S'épuise en stériles éclairs" (Etna, gigant incendiator, care despică bolta văzduhului cu o frunte încinsă, priveşte cu dispreţ pe acei vulcani a căror mînie rece se istoveşte în sterile văpăi). Foscolo este considerat a fi, în *Mormintele*, un poet *P.* de tip modern. Într-o viziune lărgită asupra *P.*, Byron, Hugo, Tennyson,

Scanned with OKEN Scanner

Rostand sau d'Annunzio — prin formulele lor antitetice şi îndrăzneţe, dar bine strunite — ar intra în această categorie. *R.H.*

PLEIADĂ ≈ Termenul provine din fr. *Pléiade* (cf. gr. *pleias* „constelaţie de şapte stele"). **1.** Erudiţii alexandrini ai *elenismului* (v.) au numit o grupare de poeţi tragici (din veacul III î.e.n.) „pleiadă", după vestita constelaţie care se remarcă prin caracterul compact şi strălucirea stelelor ce o compun. A existat o *P.* şi pe vremea lui Carol cel Mare, în frunte cu Alcuin, alta în Polonia secolului XVI, datorată influenţei franceze. **2.** *P.* prin excelenţă este cea apărută în literatura franceză la mijlocul secolului XVI şi condusă de Pierre de Ronsard, fiind alcătuită din următorii încă şase poeţi : J. du Bellay, Dorat, R. Belleau, Jodelle, A. de Baïf şi Pontus de Thyard. Aceasta şi-a zis ea însăşi *P.* Sub influenţa *Renaşterii* (v.) italiene şi, mai ales, a poeziei elenice — la care se aprecia cu precădere lirismul *pindaric* (v.), imitat de Ronsard — , *P.* formulează cîteva principii pentru apărarea şi „înălţarea" limbii poetice franceze în manifestul *Défense et illustration de la langue française* (Apărarea şi ilustrarea limbii franceze), 1549, datorat lui Joachim du Bellay. Aici se recomandă înnobilarea stilului prin imitarea, prudentă, a celor vechi şi prin adoptarea genurilor poetice cultivate de aceştia, dar pe care evul mediu le neglijase : *oda* (v.), *elegia* (v.), *epigrama* (v.), *epopeea* (v.), a structurilor dramatice antice, precum şi a formelor poetice mai recente, ca *sonetul* (v.). Sărăcia — relativă, în materie de poezie — a limbii franceze urma să fie remediată prin împrumuturi din vechea franceză, din vocabularul dialectal sau al meşteşugarilor. Se admit a fi construite unele cuvinte prin compunere sau prin „butăşire" (*provignement*, cum îi spune du Bellay), adică prin derivare, dintr-un substantiv acceptat de popor, întrucît limba naţională este superioară celor moarte, fiind capabilă de progres, dacă este bine întrebuinţată. Manifestul previne împotriva pericolului de „latinizare" a limbii. Dacă „apărarea" limbii franceze îi întemeia dreptul la existenţă literară, „ilustrarea" ei era recomandat să se facă prin „imitarea" originală a anticilor, adică prin folosirea creatoare a modelului culturii greco-latine, organic asimilate. *R.H.*

PLUGUŞOR ≈ Termenul este un diminutiv al substantivului *plug*, cu originea în v. sl. *plugŭ*. Evoluat dintr-un străvechi rit agrar de fertilitate, *P.* denumeşte obiceiul în cadrul căruia un grup de tineri, însoţiţi de un plug obişnuit (uneori tras chiar de boi sau de cai), sau miniatural, împodobit cu panglici, crengi de brad, frunze ale unor plante perene sau cu flori din hîrtie, umblă în ajunul Anului Nou pe la case şi rosteşte felurite urări (uneori de dimensiuni apreciabile), mimînd în acelaşi timp aratul şi alte aspecte ale muncilor

Scanned with OKEN Scanner

agricole. Prevăzuţi în unele locuri cu un *buhai* (mic butoi fără funduri, avînd în locul unuia o piele de care e legat un smoc de păr de cal, care, tras cu îndemînare, scoate un sunet gros, specific), cu bice, clopote, tălăngi, instrumente muzicale, cîteodată mascaţi, colindătorii cu *P.* improvizează un mic spectacol, nu lipsit de farmec elementar. Partea lui literară constă în urătura spusă de unul dintre participanţi, întrerupt, la un semn al său, de ceilalţi, cu chiote, îndemnuri, pocnituri din bice, sunete din clopote şi din tălăngi. În unele cazuri, urarea este acompaniată discret de orchestră. Poezia *P.* este o evocare plină de haz, dar şi de solemnitate, a muncilor agricole. În variantele moldo-muntene (în Transilvania obiceiul a dispărut, elemente ale lui, arhaice, conservîndu-se la „ţurcă" = capră sau în colinde) se observă pătrunderea aluziilor la contemporaneitate, tendinţa spre spectaculos, agrementat cu momente umoristice. În literatura cultă, obiceiul e evocat pe larg în *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă, în unele nuvele şi povestiri ale lui M. Sadoveanu, Eusebiu Camilar, Zaharia Stancu etc. Îmbinarea elementelor tradiţionale cu cele curente, naivitatea spectacolului închegat, frumuseţea şi uneori chiar măreţia unor fragmente ale textului fac din *P.* un elogiu al muncii, al abundenţei şi al fertilităţii, contrapunctat cu vorbe de duh, ironii şi aluzii legendare, care încheagă o atmosferă specifică. Uneori, prin generalizare, simplele urări de Anul Nou ale copiilor se numesc *P. G.M.*

POEM ≈ Termenul provine din ngr. *poiima*, fr. *poème*, lat. *poema*, gr. *poiema* „poem, poezie" (cf. *poiein* „a face, a crea"). Operă literară în versuri, de obicei avînd proporţii mari, în care inspiraţia lirică se asociază cu cea epică. Deşi termenul e semnalat încă din secolul XIII (Franţa, *Fête des Romains* — Sărbătoarea romanilor), el devine curent abia în secolul XIX. Răzvrătirea romantică în numele libertăţii creaţiei, împotriva clasificării speciilor, a formelor fixe, consacrate, ale clasicismului, impune termenul general de *P.* Acesta — introdus şi popularizat îndeosebi de Alfred de Vigny, care îl foloseşte în prefaţa din august 1837 a poeziilor sale — se referă, într-o primă accepţiune romantică a sa, la o compoziţie mai amplă, în care o „idee" filozofică e expusă în cadrul unei *naraţiuni* (v.) epice ori a unei confruntări dramatice. Ceea ce Vigny înţelegea prin „cugetare filozofică" era o idee poetică precum : singurătatea iremediabilă a omului de geniu *(Moïse)*, unica posibilitate de imortalitate a omului fiind creaţia sa (*L'Esprit pur* — Spiritul pur) etc. În *The Poetic Principle* (Principiul poetic), E. A. Poe prezintă o serie de consideraţii estetice asupra *P.*, printre

care aceea că un *P.* îşi merită numele doar în măsura în care emoţionează, elevînd sufletul. Ca atare, Poe neagă posibilitatea de a susţine vreme îndelungată o emoţie intensă. Poe susţine că „«un poem lung» e [...] o contradicţie în termeni". În secolul XIX, termenul se foloseşte mai cu seamă pentru a desemna acest gen de poezie reflexivă, împletind elementele lirice şi epice (*Poèmes antiques* — Poeme antice, *Poèmes barbares* — Poeme barbare, de Leconte de Lisle; *Poèmes antiques et modernes* — Poeme antice şi moderne, de V. Hugo). Istoria literară aplică uneori termenul *P.* unor *epopei* (v.): *Iliada* e un *P.* homeric, *Eneida* — un *P.* al lui Vergiliu, *Orlando furioso* (Orlando furios) — un *P.* cavaleresc al lui Ariosto, *La Secchia rapita (Ciubărul răpit)* — un *P.* eroi-comic al lui Alessandro Tassoni etc. În secolul nostru, termenul se aplică adeseori unor scurte compoziţii lirice, fără formă fixă (de ex. G. d'Annunzio, *Poema paradisiaco* — Poemul paradisiac; ciclul *Poeme* de Tudor Arghezi). Termenul *P.* denumeşte, de asemenea, unele opere în proză, prin analogie cu epopeile denumite tot astfel. Opera lui Fénelon *Telemach* e numită uneori un *P.* pedagogic. La fel Makarenko dă romanului său educativ titlul *Poemul pedagogic*. *N.B.*

POEM ÎN PROZĂ ≈ Specie poetică în care notaţia lirică, renunţînd pînă şi la cele mai libere structuri ale versului, ia forma unor proze scurte. Ca şi alte manifestări poetice, îşi are celula germinativă în *metaforă* (v.). Apărut la sfîrşitul romantismului, ca o consecinţă a confuziei speciilor literare, la care se ajunge prin primatul lirismului în literatură, *P.î.p.* îşi găseşte un prim exponent semnificativ în Aloysius Bertrand (*Gaspard de la nuit* — Gaspard noptatecul), 1842. Îl vedem abordat apoi de cîţiva poeţi cu care se deschide o eră nouă în lirica modernă, ca Baudelaire (*Petits poèmes en prose* — Mici poeme în proză) şi Rimbaud (*Les illuminations* — Iluminările şi *Une saison en enfer* — Un anotimp în infern). Sfîrşeşte prin a fi cultivat mai frecvent în simbolism, de o serie întreagă de autori, de la Oscar Wilde la Maurice de Guérin, bunăoară. După Alecu Russo (*Cîntarea României*) şi Al. Macedonski, în primele decenii ale secolului nostru, specia începe a fi mai masiv ilustrată şi în literatura română, prin cîţiva poeţi care îşi fac debutul în climatul simbolist, ca Adrian Maniu (*Figuri de ceară*), Emil Isac (*Poeme în proză*), Ion Vinea (*Flori de lampă*), G. Bacovia (*Bucăţi de noapte*), Tudor Arghezi (*Ce-ai cu mine, vîntule?*). Ca autor de *P.î.p.* debutează Ionel Teodoreanu, cu ale sale *Jucării pentru Lily*. *D.P.*

POETICĂ ≈ Termenul provine din fr. *poétique* (atestat în secolul XVIII), it. *poetica*, lat. *poetica*, gr. *poiitiki*. **1.** *P.* desemnează o lucrare teoretică referitoare la principiile, limitele, legile esenţiale ale artei

Scanned with OKEN Scanner

literare în general, ale *poeziei* (v.) în special. Prin extindere, *P.* reprezintă disciplina consacrată faptului literar, pe care-l studiază în implicaţiile sale teoretice, şi numai în subsidiar istorice. Forma tratatului sistematic pe care a dat-o Aristotel *P.* a marcat-o pentru toate secolele. Astfel *P.* devine o disciplină normativă, care utilizează frecvent afirmaţia apodictică, prin care se emit norme ale poeziei, se expun programe poetice. Deşi ne-a parvenit sub forma unei lucrări neterminate (se pare că după cercetarea ramurii „nobile" a poeziei — epopeea şi tragedia — *Poetica* lui Aristotel trata despre ramura ei „grosolană" sau „muşcătoare" — poezia iambică şi comică), scrierea a constituit modelul tuturor lucrărilor ulterioare de acest fel, influenţînd mai ales concepţia clasică despre literatură. Aristotel oferă în *Poetica* sa o teorie despre originea poeziei, teorie psihologică şi istorică, opusă tezelor care — de la Hesiod pînă la Platon — au proclamat caracterul supranatural al poeziei. Cele două „cauze firești" ale poeziei — după Aristotel — sînt: „darul înnăscut al imitaţiei" şi „darul armoniei şi al ritmului". Activitate spontană, marcată de conformaţia temperamentală a omului, poezia are ca scop ultim plăcerea. În mod esenţial, poezia este *mimesis* (v.), imitaţie, ea nu primejduieşte sufletul, pe care-l „purifică" prin procesul cathartic (v. *Catharsis*). Aristotel cercetează sistematic legile permanente ale creaţiei artistice — *verosimilul* (v.) şi necesarul —, apoi analizează regulile epopeii şi ale tragediei. Textul *Poeticii* cunoaşte o bogată posteritate, influenţează *Ars poetica* — Arta poetică (epistola *Ad Pisones* — Către fraţii Piso) a lui Horaţiu, mai apoi (după ce este tradusă în latină şi comentată de Robertelli în 1548) *P.* renascentistă (Giulio Cesare Scaligero, *Poetices libri septem* — Şapte cărţi ale Poeticii, 1561, cele ale lui Minturno, Castelvetro, Maggi etc.). În secolul XVI, Joachim du Bellay scrie un tratat programatic, *Défense et illustration de la langue française* (Apărarea şi ilustrarea limbii franceze), 1674, comentînd unele specii poetice noi (sonetul etc.). În secolul următor apar lucrările de *P.* ale lui Bouhours şi Boileau, *Arta poetică* (1674) a acestuia din urmă constituind un canon estetic al *clasicismului* (v.) european modern. Lucrările lui Muratori, Gravina, Pope, în secolul următor, vor consfinţi, cu mici amendamente, acest canon. În schimb, cele ale lui Hugh Blair, şi mai ales scrierile despre poezie ale lui Herder, oferă premisele unei revoluţii în arta poetică. Aceasta devine manifestă în textele romanticilor: August Wilhelm von Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (Prelegeri despre beletristică şi artă); Friedrich von Schlegel, *Gespräch über die Poesie* (Dialog asupra poeziei); Novalis, *Fragmente*; Victor Hugo, prefaţa la *Cromwell* etc. *P.* modernă nu se mai vrea legislativă, precum aceea clasică, nici strict teoretică, pre-

cum acelea ale mai vechilor Scaliger, Vives, sau cele ale lui Burke, Addison, Reynolds — din secolul XVIII. Ea păstrează însă caracterul apodictic şi programatic al artelor poetice clasice în unele texte ale poeţilor-critici ca, de ex.: E.A. Poe, *The Poetic Principle* (Principiul poetic); Ch. Baudelaire, *L'Art Romantique* (Arta romantică), *Curiosités esthétiques* (Curiozităţi estetice) etc. *P.* poeţilor are îndeobşte caracterul unei *apologia pro arte sua* (justificare a propriei arte), chiar şi în textele unor P. Valéry, T. S. Eliot, P. Claudel, Ezra Pound, T. Arghezi, Ion Barbu etc. Acelaşi caracter, ca şi o marcată tendinţă programatică şi polemică, vădesc textele-*manifeste* (v.), declaraţii ale mişcărilor de *avangardă* (v.): cele ale lui Marinetti, T. Tzara, A. Breton, pînă la manifestele lettriste (v. *Lettrism*) ale lui I. Isou. Un caracter mai sistematic — analitic şi explicativ — îl au unele lucrări teoretice asupra poeziei precum: *La Poesia* de Benedetto Croce şi *Principii de estetică* de G. Călinescu. **2.** Secolul XX cunoaşte, în acelaşi timp, o reprofilare a *P.* prin adoptarea metodelor lingvisticii, obiectul *P.* ca ramură a lingvisticii fiind studiul raporturilor dintre funcţia poetică (v. *Comunicare*) şi celelalte funcţii ale limbajului. Noua direcţie a fost fecundată prin studiile aplicate *P.* de reprezentanţii formalismului rus (R. Jakobson, O. Brik, I. Tînianov, V. Tomaşevski, I. Iakubinski, V. Şklovski, E. D. Polivanov, B. Eihenbaum) (v. *Şcoală formală*), prin cele ale *noii critici* (v.) americane (Cleanth Brooks, John Crowe Ransom, Allen Tate, Keneth Burke). *P.* se constituie astfel ca o disciplină descriptivă, lipsită de veleităţi normative, ca o descriere de structuri verbale literare. Normele externe, ca şi intenţiile expresive ale poetului sînt puse în paranteză. *P.* nu se ocupă, ca *stilistica* (v.), de microunităţi verbale (cuvînt, frază), ci de macrounităţi structurale. În deceniul al şaptelea al secolului nostru se poate remarca o interferenţă între studiile de *P.* şi cele de *semiotică* (v.) literară. *P.* devine pentru semiotician un metalimbaj, un limbaj care are ca obiect limbajul însuşi. Se întreprind o serie de analize concrete, pornind de la diferenţierea pe care o face R. Jakobson între funcţia de comunicare a limbajului, orientată spre *semnificat* (v.), şi funcţia sa poetică, orientată către *semn* (v.). *P.* modernă studiază structurile poematice. Apar pe această linie: o *P.* a *prozei* (Tzvetan Todorov), o gramatică a *poeziei* (R. Jakobson), o *P.* a *subiectelor* (A. Veselovski), cercetări privind idiomatologia scriitorilor şi a textelor literare. *N.B.*

POEZIE ≈ Termenul provine din fr. *poésie*, lat. *poesis*, gr. *poiesis* „creaţie". Artă a limbajului care exprimă sau sugerează o emoţie, un sentiment, o idee, prin *ritm* (v.), *armonie* (v.) şi *imagine* (v.). Din antichitate pînă astăzi s-au formulat mai multe teorii şi clasificări asupra esenţei, naturii, conţinutului *P.*, ca expresie a diferitelor concepţii filozofice şi a creaţiilor poetice propriu-zise. Astfel, conceptul

poeziei ca *mimesis* (v.), ca reprezentare, este dominant în textele de poetică şi retorică din antichitatea greacă şi latină, din *Renaştere* (v.), din *clasicismul* (v.) secolului XVII, pînă în secolul XVIII. Distincţia dintre *P.* şi *proză* (v.) are la bază prezenţa regulilor impuse *P.* Spre deosebire de proză, considerată mai liberă de norme compoziţionale, poezia este expresia subiectivităţii supuse regulilor ritmice, metrice şi muzicale. Clasificarea antică presupunea de asemenea şi o organizare ierarhică a *P.* epice, dramatice, lirice. Aristotel, diferenţiindu-se de concepţia platonică asupra *P.*, exprimată în *Republica*, insistă asupra termenului filozofic şi gnoseologic de „imitaţie" prin artă şi stabileşte o altă subîmpărţire a *P.*: *tragedie* (v.), *comedie* (v.), *epopee* (v.). Începînd cu *preromantismul* (v.) şi *romantismul* (v.) şi culminînd cu *simbolismul* (v.) se formulează, opus ideii de *mimesis*, un alt concept de *P.*: *P.* ca expresie a individualităţii creatoare, esenţa ei fiind identificată în categoria de *liric* (v.). Sursele istorice ale acestor teorii se află în textele platonice despre inspiraţie (ex. *Ion*) şi în special în *Tratatul despre sublim*, atribuit lui Longinus, care vorbeşte despre pasiunea inspiraţiei şi energia lăuntrică a poetului, care au ca efect extazul. Influenţa lui Longinus, voga *Odelor* lui Pindar, considerat cel mai mare liric, ca şi reactualizarea teoriilor lui Lucretius despre originea limbajului au devenit hotărîtoare pentru evoluţia modernă a conceptului de liric în secolul XVIII. Amintim, bunăoară, teoriile lui Giambattista Vico privind originea primitivă comună a limbii şi a *P.* Primele expresii ale omului primitiv erau determinate de senzaţie, pasiune şi imaginaţie. Teoriile lui Vico, susţinînd geneza emoţională comună a limbajului şi a *P.*, au exercitat, la rîndul lor, o influenţă covîrşitoare asupra esteticii romantice cu privire la natura *P.* şi a *geniului* (v.) poetic şi, totodată, asupra esteticii lui Benedetto Croce. Romanticii sînt preocupaţi de teoria emotivă a *P.*, ca expresie spontană, emoţională, a simţămintelor şi a pasiunilor interioare, şi totodată de *imaginaţia* (v.) şi *metafora* (v.) poetică. Ex.: Novalis—*Fragmente*, Herder, Fr. Schlegel, A. W. Schlegel, Shelley, Wordsworth—prefaţa la *Lyrical Ballads* (Balade lirice), Coleridge — *Biographia Literaria* (Biografia literară), Mme de Staël, *De l'Allemagne* (Despre Germania), V. Hugo, Alfred de Vigny, diferitele speculaţii filozofice şi filologice ale lui Leopardi asupra *P.* lirice. Teoria expresivă a *P.*, de descendenţă romantică, se amplifică prin distincţiile ulterioare aduse de E. A. Poe, Baudelaire, cu privire la intensitatea, incandescenţa, calcularea compoziţională a efectului poetic. În literatura română, T. Maiorescu, în *O cercetare critică asupra poeziei române la 1867*, distinge între „condiţiunea materială" a *P.* (adică mijloacele şi procedeele stilistice) şi „condiţiunea ideală" a ei (sentimentele,

pasiunile exprimate). *P.* modernă se naşte odată cu renunţarea poetului la discursul asupra evenimentelor exterioare, pentru a se concentra exclusiv asupra eului şi muzicii interioare. Din această perspectivă, romantismul a fost prima vîrstă a mutaţiei, iar simbolismul, prin conceptul *ut musica poesis* (poezia e ca muzica), aduce atitudinea conştientă (Mallarmé, Rimbaud, Verlaine) a transformării *P.* Conceptul de *P.* pură, deşi fusese teoretizat de-a lungul timpului, fără a fi numit ca atare, de toate variantele teoriei expresive şi imaginative asupra *P.*, se impune prin studiul abatelui H. Bremond *La poésie pure* (Poezia pură), 1926. Identificînd poezia cu rugăciunea, bazîndu-se pe experienţa de sugestii şi muzicalitate a *P.* simboliste şi extinzînd conceptul „purităţii lirice" şi asupra altor poeţi (Vergiliu, Dante, Shakespeare, Racine), abatele Bremond consideră *P.* ca o formă a extazului, ridicînd-o deasupra contingentului şi a raţiunii. Acum este formulată şi teoria *P.* obscure sau ermetice (v. *Ermetism*), fiind necesară distincţia între *obscuritatea* (v.) „aparentă", rod al utilizării şi concentrării excesive a limbajului poetic, şi obscuritatea de fond, izvorîtă dintr-un sentiment profund de intuire şi revelare a lumii (ex.: Apollinaire, Eluard, Claudel etc.). În *P.* română sînt semnificative destinele lui T. Arghezi şi L. Blaga, care explorează noi zone de lirism într-o perioadă de intelectualizare a liricii noastre. *Suprarealismul* (v.) continuă conceptul imaginativ şi expresiv al *P.*, încercînd o mişcare de reînnoire a limbajului poetic prin ruperea *P.* de reflexele condiţionate ale raţiunii şi punerea ei sub semnul inconştientului abisal. Teoria „dicteului automat", a hazardului, a „cîmpurilor magnetice" vizează surprinderea vieţii spiritului, dar istoria frămîntată a celui de al doilea război mondial, aducînd pe prim plan angajarea conştientă a poetului, devalorizează cultul iraţionalismului suprarealist. Conceptul expresiv al *P.* şi dezbaterile legate de limbaj şi de limbajul literaturii în special au făcut loc în critica şi creaţia postbelică teoriilor despre *P. concretă.* Sub influenţa *structuralismului* (v.) şi reluînd experimentele dadaiste de contestare a limbajului sau pe cele futuriste de punere în libertate a cuvintelor, poeţii grupului *Tel Quel*, ca şi *lettrismul* (v.) propun o *P.* obiectuală, lipsită de sens. Pentru Denis Roche, „la poésie est une question de collimateur" (*P.* e o problemă de colimator), iar pentru I. Isou experienţa lettristă este o *de-creaţie*, *P.* fiind descompusă la nivelul literelor. *A.M.*

POLIPTOTON (v. *REPETIŢIE*).

POLISIGMĂ (v. *ALITERAŢIE*).

POPORANISM ≈ Termen derivat de la *poporan*, după modelul rus. *narodnicestvo*. **1.** Mişcare politico-ideologică iniţiată şi teoretizată de C. Stere în suita de articole *Socialiştii şi mişcarea naţi-*

onală, publicate în „Evenimentul", 1893 (cînd e folosit pentru întîia oară şi termenul) şi în alte articole din 1894. Curent influenţat de narodnicismul rus, fapt ce se explică printr-o oarecare similitudine a realităţilor sociale din Rusia şi România, unde elementele feudale continuau să existe alături de cele capitaliste. *P.*, ca doctrină politică, afirmă că dezvoltarea capitalistă e un fenomen minor şi trecător, care poate fi evitat, deoarece societatea viitoare se va baza pe obştea ţărănească. Rolul proletariatului în revoluţie e contestat. Lui i se opune noţiunea nedefinită de „popor", iar luptei revoluţionare, acţiunea unor „eroi". Mizeria maselor ţărăneşti s-ar datora inculturii, de unde propovăduirea „misiunii sfinte", a „datoriei" intelectualilor de a ridica poporul la lumină . Un adept al *P.* şi al lui C. Stere e G. Ibrăileanu, care propune o doctrină *P.* în literatură. Cînd apare „Viaţa românească", 1906, el formulează programul literar, care se bazează pe categoria *specificului naţional* (v.). Criticul afirmă că, la 1906, nu exista încă o cultură naţională autentică. Aceasta se va naşte numai atunci cînd masele populare „vor lua parte şi la formarea şi la aprecierea valorii culturale". În literatură, *P.* se opune *sămănătorismului* (v.), care exalta trecutul istoric şi virtuţile ţărănimii, într-un spirit romantic şi idilic. *P.* consideră că existenţa ţărănimii era departe de a fi ideală şi că aceasta trebuia ridicată la lumină şi la o viaţă mai bună. De aici, cîteva atitudini pozitive, ca interesul pentru viaţa rurală, veridicitatea reflectării în artă, promovarea unei literaturi realiste, democratice, critice, inspirate din realităţile naţionale. Scriitorul poporanist, spune Ibrăileanu, e acela care „prin opera sa va răspîndi în lumea cultă simpatia pentru ţărani". Dar el nu impune o formulă anume, declarînd că e vorba de o „simpatie artistică, fie artistul simbolist, romantic, ori clasic". Importantă este contribuţia *P.*, şi în special a lui Ibrăileanu, la elaborarea teoriei specificului naţional. Concepţia unui popor despre lume şi viaţă determină stilul şi forma artei pe care acesta o creează. *P.* consideră că izvorul specificităţii la noi ar fi în mediul rural, pe atunci preponderent în ansamblul populaţiei. În spirit ponderat se abordează şi problema raportului dintre etic şi estetic, refuzîndu-se exclusivismul etic al sămănătoriştilor. *P.* se pronunţă şi împotriva *simbolismului* (v.), considerat mişcare decadentă şi neadecvată literaturii române. Totuşi, mişcarea *P.*, pregnantă în plan ideologic-estetic, n-a creat o literatură tipic *P.* Scriitori reprezentativi sînt consideraţi (mai mult pentru prezenţa lor în cercul poporaniştilor şi pentru scrieri de valoare minoră) Spiridon Popescu, Jean Bart, I. I. Mironescu, Paul Bujor ş.a. Afinităţi *P.* se găsesc la C. Hogaş, Gala Galaction, O. Goga, M. Sadoveanu, ultimii doi formaţi de fapt în atmosfera „Sămănătorului" şi a „Luceafărului". O lucrare de sin-

teză asupra *P.*, sub toate aspectele, a publicat la noi în ultimii ani Z. Ornea. **2.** Narodnicismul rus, reprezentat în ideologie de nume ca Zaicenko, Lavrov, N. C. Mihailovski, a generat şi o mişcare literară ilustrată de scriitori de valoare ca Gleb Uspenski, V. Korolenko etc. *M.V.*

POPULAR (CARACTER) ≈ Termenul provine din fr. *populaire*. În secolul trecut, la noi, termenul de *P.* denumea fie cărţile uşor accesibile şi cu mare circulaţie, zise „cărţi populare" (*Alexandria*, *Esopia* etc.), fie scrierile destinate unui public foarte larg, fie operele inspirate nemijlocit din viaţa satului, precum acelea aparţinînd lui I. Creangă, I. Slavici etc., numiţi uneori şi scriitori „poporali". O reluare a termenului, cu un sens mai bine precizat, are loc în anii '50 ai secolului nostru, cînd *C.p.* desemna o caracteristică a literaturii în genere, precum şi un criteriu de valorificare a ei. În literatura rusă, termenul circulă sub forma „narodnosti", formulă impusă de Belinski, care, în legătură cu caracterul *P.* al unei opere, preciza că el rezidă nu atît în măsura în care opera înfăţişează aspecte specific naţionale ale vieţii poporului, cît în măsura în care ea atestă că autorul a sesizat unele probleme principale, care frămîntă poporul său în momentul istoric respectiv. În acest sens, criticul democrat revoluţionar rus considera ca model de operă „populară" romanul *Eugen Oneghin* al lui Puşkin. În această accepţie, termenul a fost preluat de critica marxistă rusă, iar apoi de critica sovietică. Caracterul *P.* exprimă deci însuşirea marii literaturi de a fi legată organic şi funcţional de viaţa şi năzuinţele poporului căruia îi aparţine, ca şi calitatea ei de a fi accesibilă maselor largi. În consecinţă, caracterul *P.* se realizează cu atît mai plenar cu cît sînt mai libere şi viaţa poporului şi creaţia literară. Condiţii optime de afirmare a caracterului *P.* se asigură în societatea socialistă şi literaturii pe care ea o generează. Cu acest conţinut, termenul circulă şi în critica şi istoria noastră literară, unde pot fi deosebite două nuanţe: pe de o parte, prin caracterul *P.* se explică perenitatea marilor opere literare din trecut; pe de alta, se defineşte o cerinţă, adresată literaturii de azi, de a se inspira din viaţa şi năzuinţele poporului. *M.N.*

PORTRET ≈ Termenul provine din fr. *portrait*. **1.** În artele plastice desemnează reprezentarea unei persoane ca subiect al operei (poate fi zugrăvită figura întreagă, bustul sau numai capul). Înfăţişată într-un cadru (un interior, un peisaj), constituie aşa-numitul *P.* compoziţional. **2.** În literatură este un procedeu frecvent mai ales în genul epic şi constă în relevarea trăsăturilor specifice unui personaj, în scopul individualizării şi al obiectivării lui. Aflăm în literatură mai multe tipuri de *P.*: fizic, psihic (sau moral), mixt (fizic şi moral), generalizator, care priveşte o categorie întreagă de oameni sub specia caracteristicii lor comune (*Caracterele* lui Teofrast, *Caracterele* lui

Scanned with OKEN Scanner

La Bruyère). În această ultimă accepţie, *P.* se corelează cu tipul (psihic, moral), care presupune o mai largă generalizare, o „tipizare". Procedeul e vechi în literatura universală, iar în literatura română îl întîlnim în întreaga ei istorie (la cronicari: *P.* lui Ştefan cel Mare în cronica lui Gr. Ureche, *P.* domnilor şi ale altor personalităţi istorice la Miron Costin, Ion Neculce. Mai tîrziu, *P.* fizic al lui Daniil Scavinski din schiţa *Un poet necunoscut* de C. Negruzzi, cele din *Scrisorile* lui Ion Ghica către V. Alecsandri etc.). Tudor Vianu vorbeşte în *Arta prozatorilor români* de portretul moral, prezent în mai toată literatura română modernă, de la C. Negruzzi sau N. Filimon, la Octavian Goga (în publicistică). N. Iorga face din *P.* o specie literară, întruchipată în articolele din *Oameni care au fost. M.V.*

POVESTE (v. *BASM*).

POVESTIRE ≈ Termenul este un derivat al verbului *a povesti*, din *poveste*, sl. *povesti*. **1.** Într-o accepţie lărgită, se confundă cu *naraţiunea* (v.) ca modalitate de existenţă a genului *epic* (v.), ca *semn* distinctiv al acestuia. Identificarea *P.* cu naraţiunea se bazează pe identitatea de sens a verbelor respective, *a nara — a povesti*. *P.* devine *modul* prin care se constituie toate speciile narative, elementul lor comun, din care, conform legilor specifice de compoziţie, se dezvoltă variantele genului. Pe această reducţie se bazează naratologia, ştiinţa contemporană a naraţiunii, interesată nu de diferenţele specifice, ci de legătura între formele narative, pe baza principiului *P.*, al *naraţiunii*. Clasificarea *P.*, datorită înţelegerii ei ca *semn* al epicului, nu se face după criterii bine precizate: 1. După formă: *P.* în versuri şi *P.* în proză. 2. După conţinut şi destinaţie: *P.* satirică, *P.* licenţioasă, *P.* pentru copii, *P.* filozofică etc. 3. *P.* cultă, *P.* folclorică. **2.** Ca specie literară, se defineşte ca o naraţiune subiectivizată (relatare din unghiul povestitorului, implicat ca martor sau doar ca mesager al întîmplării), care se limitează la nararea unui singur fapt epic; interesul nu se centrează în jurul *personajului* (v.), ci al *situaţiei*, de unde caracterul etic, exemplar al *P.* În multe literaturi *P.* nu este considerată o specie aparte, confundîndu-se de cele mai multe ori cu *nuvela* (v.). Literatura engleză sau americană cuprinde *P.* în formula *short story* (gen scurt). În literatura română, datorită tradiţiei folclorice şi a influenţei orientale, preocuparea pentru clarificarea statutului *P.* a fost constantă (cf. I. Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice*). Prin cîteva elemente caracteristice, *P.* îşi justifică existenţa ca specie. **A.** Relaţia *narator-receptor* este cea care determină organizarea *discursului* (v.) narativ. R. Barthes o numea *valoare de schimb*, convenţie care porneşte chiar din intenţionalitatea narării. Aceasta implică: a) *Oralitatea*. În prelungirea originii sale

(*P.* a însemnat mai întîi un mod de *comunicare*, de *transmitere* a unei experienţe) şi a legăturii cu folclorul, *P.* păstrează aparenţa de oralitate, de dialog între narator-receptor, care, într-un fel, constituie sensul justificativ al actului de a povesti; b) *Ceremonialul.* Acest dialog este întreţinut de un sistem de convenţii, echivalent cu însăşi arta de a povesti. Comparativ cu *anecdota* (v.), *snoava* (v.), *legenda* (v.), cu care se aseamănă prin oralitate, *P.* se deosebeşte prin atenţia acordată *ceremonialului*, ale cărui posibilităţi artistice îl desemnează drept element specific esenţial. *Ceremonialul P.* cuprinde: modul de încadrare a apariţiei povestitorului, motivarea împrejurărilor care declanşează istorisirea (un manuscris găsit, o întîmplare trăită sau ascultată), formulele de adresare dintre narator-receptor, ce au rolul de a potenţa efectele şi de a crea suspensul (B. Tomaşevski, *Teoria literaturii*); c) *Atmosfera P.*, rezultată atît din caracterul, mai mult sau mai puţin spectaculos al întîmplării, cît şi din *valoarea de schimb* a relaţiei narator-receptor. Ca deţinător al faptului epic, naratorul îşi organizează discursul pe baza principiului psihologic al aşteptării frustrate. El regizează tensiunea, suspensul, respectînd şi cultivînd o tactică a *P.*, care urmăreşte asigurarea interesului receptorului pe tot parcursul *P.* Acel „ce va urma", implicînd tensiunea aşteptării, constituie esenţa relaţiei de schimb, a convenţiei narator-receptor. Faţă de anecdotă, snoavă, construite pe baza aceluiaşi principiu, *P.* se deosebeşte prin complexitatea reţelei prin care se întreţine *convenţia* (v.) şi care depăşeşte, prin intenţionalitatea artistică a dispoziţiei materialului, principiul propriu-zis al aşteptării. **B.** *Conţinutul substanţei narative, calitatea intrigii.* Comparabilă cu anecdota sau snoava (prin caracterul inedit, interesant al faptelor relatate) şi uneori cu basmele (prin apelul la fantastic şi miraculos), *P.* nu se rezumă la atît. Ea presupune o *selecţie* în vederea extragerii unor semnificaţii (etice, dar şi estetice). Sensul *P.* poate apărea ca o concluzie în comentariul naratorului, dar, cu o reuşită artistică mai sigură, el este degajat de însăşi construcţia *P.* **C.** *Personajul.* Accentul cade asupra situaţiei epice şi nu a personajului care, de cele mai multe ori, concretizează o stare conflictuală. Obligat să facă faţă unor împrejurări neobişnuite sau de excepţie pentru condiţia sa, personajul devine *eroul* lor. În acest punct *P.* se apropie de *basm* (v.), dar se deosebeşte de nuvelă. **D.** *Timpul*: a) *P.* se situează într-un plan al trecutului (întîmplarea fiind povestită, e deja întîmplată), modalitatea sa preferată fiind evocarea. De aici, detaşarea naratorului şi obligaţia lui de a povesti colorat, viu, în aşa fel încît receptorul să aibă putinţa reprezentării faptelor; b) Raportată la trecut, *P.* creează posibilitatea unei relativizări a timpului, faţă de care nuvela, *schiţa* (v.), *romanul* (v.) sînt într-o dependenţă mai accentuată. Aceasta

Scanned with OKEN Scanner

înseamnă, în afară de libertatea concretă de a regiza momentele şi legătura dintre ele, deschiderea spre o durată pe verticală, în care imprecizia, atemporalitatea oferă un caracter de generalitate întîmplării, făcînd de multe ori dintr-o situaţie individuală, o experienţă a cunoaşterii în sine (prelungită adeseori într-o proiecţie mitică). Aceeaşi durată pe verticală creează, prin însăşi situarea sa într-un timp trecut, fascinaţia *altei* experienţe, a *altei* lumi, devenite captivantă, interesantă, prin chiar necunoaşterea sa. De aici caracterul iniţiatic al *P.* Istoria *P.* se pierde într-un timp mitic, dată fiind conceperea sa ca mod de comunicare, de transmitere a unei experienţe. Pentru evoluţia speciei este importantă circulaţia *P.* orientale de tipul *O mie şi una de nopţi*, model pentru *P.* europeană timp de cîteva secole. La G. Boccaccio, *Decameronul*, ca şi la Chaucer, *Povestirile din Canterbury* se confundă cu nuvela. Din secolele XVIII—XIX, prin apelul la folclor, *P.* se va delimita mai precis de nuvelă. Fără să se poată spune că specia a căzut în uitare, căci mari scriitori au cultivat-o (Gogol, Balzac, Dickens), pentru ultimele trei secole se poate vorbi mai curînd de o vocaţie a *P.* la mari scriitori, deci de povestitori mai degrabă decît de *P.* ca specie independentă. În epoca contemporană, prin interesul pentru explorarea *miturilor* (v.), *P.* parcurge un moment de revitalizare şi adîncire a valenţelor artistice. În literatura română, tradiţia *P.* este îndelungată şi, dacă ne raportăm la vocaţia *P.*, la darul de a povesti, alături de I. Neculce sau D. Cantemir, pot figura numeroşi alţi prozatori. Limitîndu-ne la *P.* ca structură distinctă, maeştrii rămîn I. Creangă *(Moş Nichifor Coţcariul)*, I. L. Caragiale *(La Hanul lui Mînjoală, Kir Ianulea)*, G. Galaction *(Moara lui Călifar)*, M. Sadoveanu *(Hanu Ancuţei)*, I. Agîrbiceanu *(Mistreţul, Bunica)*, Pavel Dan *(Copil schimbat)*, M. Eliade *(La ţiganci, Şarpele)*, V. Voiculescu *(Pescarul Amin)*, Şt. Bănulescu *(Dropia)*. *M.A.*

POZITIVISM ≈ Termenul provine din fr. *positivisme*. **1.** Doctrină filozofică fundată de Auguste Comte. Termenul e creat de Comte însuşi pentru a numi sistemul său, pe care-l considera absolut original. *Filozofia pozitivă*, *Politica pozitivă* sînt titluri ale cursurilor sale. Într-un sens mai larg, *P.* se defineşte prin opoziţie cu metafizica şi religia. Spre deosebire de aceste atitudini spirituale, *P.* se bazează pe datele imediate şi concrete ale realităţii. S-a văzut în *P.*, pe drept, o nouă formă a empirismului sau a criticismului kantian. Pozitiv — spune Comte — e lucrul real şi util. *P.* pleacă de la fapte concrete, caută cauzele lor, legăturile dintre ele şi legile reale cărora li se supun. **2.** În literatură, termenul se aplică acelor tendinţe critice care

Scanned with OKEN Scanner

adoptă metodele scientiste în cercetarea literară. Pornind de la ideea că opera e un produs al unor factori exteriori, *P.* îi caută explicaţia, cauza, în mediul exterior. Pentru H. Taine, semnificaţia operei se află în mediul etnic, istoric, chiar geografic, în care se formează scriitorul; pentru E. Hennequin, în psihologia autorului. Efectul seamănă cauzei şi în consecinţă studiul operei implică studiul elementelor de viaţă socială, etnică, psihologică etc. De aici şi sinonimia dintre *P.* în cercetarea literară şi critica ştiinţifică, deterministă. Pentru şcoala Taine, Brunetière, Lanson (care acordă prioritate, în exegeza istorico-literară, documentului asupra originalităţii interpretării) se foloseşte cînd termenul de *P.*, cînd cel de *critică ştiinţifică*. Principiul cauzalităţii externe îl adoptă şi critica marxistă, ceea ce face ca termenul *P.* să fie aplicat uneori, de exemplu, lui C. Dobrogeanu-Gherea, în parte justificat, deoarece criticul „Contemporanului" asimilează multe din ideile deterministe ale lui Taine şi Brandes. Însă concepţia marxistă, care implică metoda dialectică, respinge *P.* ca pe un mod de gîndire empiric. În sens larg, pozitiviste sau neopozitiviste sînt numite şi curentele critice din ultimele decenii, formalismul (v. *Şcoala formală)* rus, *structuralismul* (v.), critica stilistică, cea *semiotică* (v.), deoarece postulează ideea că actul critic trebuie să pornească de la textul literar concret, studiat cu metode precise. **3.** În literatura propriu-zisă, *P.* sînt numite acele modalităţi de creaţie (ex. naturalismul lui Zola) care tind să reproducă realitatea în faptele ei concrete, adesea în stare brută, netipizate. Prin extensiune, *P.* e considerată uneori şi literatura realistă, începînd cu Balzac, pentru intenţia sa de reflectare exactă a vieţii. În literatura polonă, curentul realist e denumit prin termenul de *P. M.V.*

PREROMANTISM ≈ Termenul provine din fr. *préromantisme.* Denumind o perioadă şi o literatură de tranziţie dintre *clasicism* (v.) şi *romantism* (v.), aproximativ între 1770—1830, termenul a intrat în circulaţie relativ tîrziu, spre sfîrşitul secolului XIX, în Franţa (Baldensperger, J. Texte). În acest sens e folosit şi la noi de N. I. Apostolescu şi Ch. Drouhet. După primul război mondial, mai ales datorită studiilor lui Paul van Tieghem, termenul de *P.* capătă o accepţie tipologică , ceea ce ne permite să-l diferenţiem ceva mai exact de romantism. Preromanticii au convingerea că sentimentul precede şi, într-un fel, determină raţiunea. Ei sînt senzitivi, sentimentali, visători şi abulici, lipsiţi de fermitate şi decizie, manifestînd preferinţă pentru stările difuze şi pentru aspectele minore ale sentimentului. Inadaptaţi, ei caută refugiul şi singurătatea într-un decor de natură, în care elemente dominante sînt ruinele, castelele, catacombele, mormintele. *Sentimentalismul* (v.) şi naivitatea le interzic umorul şi ironia romantică. Iubirea *P.* e spiritualizată, meditativă şi

Scanned with OKEN Scanner

nu o dată discursivă. Neliniștea, melancolia, senzația de vag, suferința, deznădejdea, tristețea trecerii timpului sînt stări caracteristice *P.*, ele aparținînd unei sensibilități în derută, nedublate și nedirijate încă de o conștiință clară de sine. De aceea, *P.* este un „curent" literar lipsit de o filozofie și de o doctrină estetică. Reprezentanți ai *P.* sînt în Anglia : poeții lakiști, Wordsworth, Southey, Coleridge, apoi Ed. Young, Th. Gray; în Franța : A. Chénier, Bernardin de Saint-Pierre, J. J. Rousseau, Volney, care au avut influență și asupra tinerei literaturi române. La noi, datorită condițiilor istorice specifice, *P.*, ca și romantismul, se interferează cu clasicismul și *iluminismul* (v.) și e mai dificil de numit un poet *pur* preromantic. Totuși, elemente pregnant *P.* sînt detectabile în opera lui C. Conachi, A. Hrisoverghi, V. Cîrlova, Gr. Alexandrescu, I. Heliade Rădulescu, care, printre altele, cultivă motivul ruinelor și pe cel al mormintelor, peisajul stîncos și virgin, nopțile vijelioase și terifiante, solitudinea, deznădejdea trecerii timpului, reluînd vechea temă „fortuna labilis". În ultimii ani, o lucrare remarcabilă asupra *Preromantismului românesc* a dat Mircea Anghelescu. *Al.S.*

PRERAFAELITISM ≈ Termenul provine din fr. *préraphaélitisme* (cf. engl. *the Preraphaelite Brotherhood* „frăția prerafaelită"). Curent afirmat deopotrivă în pictură și în poezie, între 1845 și 1854 în Anglia, ca o reacție neoromantică împotriva formalismului uscat al academismului, împotriva convenționalismului propriu sistemului de instrucție artistică din epocă. Denumirea provine de la manifestarea tendinței de a se propune ca un model de artă pictura primitivilor italieni de dinaintea lui Rafael (Fra Angelico, Giotto, Bellini), cu scopul de a se reveni astfel la o expresie mai interiorizată, mai sinceră și mai sobră, în contrast cu artificialitatea și manierismul compozițional al artiștilor post-rafaeliți. În poezie, sursele romantice ale *P.* le constituie lirismul senzorial al lui John Keats și misticismul lui Robert Browning. Ca un factor comun, la poeții *P.* se face simțită o aspirație de evadare din real, datorată aversiunii lor față de practicismul și prozaismul vieții sociale, față de aspectele legate de începutul marelui proces de industrializare a țării. Esteticianul și criticul de artă John Ruskin, care predică întoarcerea la natură și inocența infantilă dublată de îndemînare artistică, poate să fie considerat ca primul teoretician al *P.* Principalii exponenți ai curentului sînt : Dante Gabriel Rossetti, Christina Rossetti, Alfred Tennyson, Robert Browning și Matthew Arnold (poeți, într-o anume etapă a creației lor) și William Holman Hunt, John Everett Millais, Ford Madose Brown, E. Burne-Jones (pictori). Ei își au ca organ de difuzare revista „The Germ" (Sămînța), 1850—1854. În publicistica română, simbolistul Ștefan Petică

pomeneşte primul, la începutul secolului XX, de estetica P., la care şi subscrie ca poet. *D.P.*

PREŢIOS ≈ Termenul provine din fr. *précieux*, it. *prezioso*, lat. *pretiosus*. În accepţiunea sa literară califică un anume stil căutat, de alambicare intelectuală, care duce limbajul aluziv la un exces artificios de subtilitate. La Paris, în prima jumătate a secolului XVII, preţiozitatea (din fr. *préciosité*) ajunge, în cercul de frecventatori ai *salonului literar* (v.) ţinut de marchiza de Rambouillet, un adevărat exerciţiu de rafinament monden, din a cărui practică, sub formă de epigrame, de madrigale, de bilete galante, de portrete, de şarade sau numai de conversaţie, se desprinde un spirit de reacţiune împotriva modului de a se spune lucrurilor pe nume, mod uzual de comunicare, considerat cu dispreţ ca ceva eminamente trivial. Cu stilul lor pretenţios, forţînd la maximum convenţia figurativă, aşa-zişii *P.* sfîrşesc prin a cădea în afectare, într-un manierism al distincţiei edulcorate, de care Molière găseşte prilejul a-şi bate joc în comedia sa de limbaj, ca şi de moravuri, *Les précieuses ridicules* (Preţioasele ridicole). Moda preţiozităţii îşi are în epocă, printre adepţii săi de notorietate, pe Malherbe, Voiture, Chapelain, Ménage, Mme de Sablé, Mme de Scudéry etc. Hipertrofia barocă a stilului *P.* dă *gongorismul* (v.) în literatura spaniolă, *marinismul* (v.) în literatura italiană şi *eufuismul* (v.) în literatura engleză. *D.P.*

PRIMITIVISM ≈ Termenul este o formaţie savantă, din secolul XX—fr. *primitivisme* apărînd în 1907—, avînd la origine lat. *primitivus* „cel dintîi născut" (cf. *primus* „primul"). Se aplică în genere oricărei tendinţe de a căuta căi sau modele într-o cultură mai puţin evoluată din trecut; în cultura unor popoare aşa-zise „primitive"; în cultura unor categorii sociale considerate înapoiate ori inferioare; în experienţele infantile; într-un strat elementar inconştient sau iraţional al experienţei psihice. Critica şi istoria literară şi a artelor utilizează termenul *P.* în două sensuri: **1.** Imitarea cu bună ştiinţă a „primitivilor"; **2.** Falsa naivitate, sau simularea naivităţii, în creaţia literar-artistică. Deşi unele motive revelînd o tendinţă *P.* apar încă în evul mediu şi, mai ales, în Renaşterea tîrzie (de ex. Montaigne în eseul *Despre Canibali* elogiază viaţa virtuoasă şi fericită a „sălbaticilor" trăind în sînul naturii), un *P.* manifest apare abia în secolul XVIII, cînd Vico, Blair, Blackwell, Herder opun rafinamentelor convenţionale ale literaturii neoclasice contemporane lor poezia unor „primitivi" ca Homer, pe autorii cărţilor biblice, pe Shakespeare, Ossian, precum şi pe anonimii „poeţi ţărani", creatorii poeziei populare. Secolul XVIII vede în „bunul sălbatic" un model al virtuţilor. Rousseau propovăduieşte întoarcerea la natura originară, îi elogiază pe „indieni", Wordsworth atribuie păstorilor şi copiilor o

înţelepciune superioară. Pe această linie, a detractorilor culturii şi civilizaţiei europene (Rimbaud), a apologeţilor unei vieţi „primitive" (Thoreau, D. H. Lawrence etc.), un număr de literaţi (dar şi artişti plastici şi muzicieni) vor căuta motive, teme ori mijloace de inspiraţie „primitivă". *P.* se constituie împotriva oricărui *clasicism* (v.), *academism* (v.), vizînd distrugerea normelor stabilite, a valorilor culturale consacrate, pledînd pentru spontaneitate, naivitate, expresie liberă a unor afecte puternice sau a unor trăiri subliminale. Reprezentanţii mişcărilor de *avangardă* (v.) din secolul XX (*Dada*, *suprarealism* etc. s-au declarat adesea adepţi ai unui *P.* Aceasta a stîrnit reacţii uneori vehemente din partea artei intelectualiste, amintind reacţia raţionalistă a lui Voltaire împotriva naturalismului rousseauist. *N.B.*

PROLETCULTISM ≈ Termen format după rus. *proletkul'tovşcina* (de la denumirea organizaţiei *Proletarskaia kultura*, înfiinţată după revoluţia din februarie 1917); defineşte o anume atitudine faţă de problemele artei şi ale culturii, izvorîtă dintr-o interpretare îngustă şi sectară a dorinţei de a se da creaţiei artistice un conţinut proletar, singura sursă de inspiraţie fiind considerată procesul de producţie, reflectat adesea în mod simplist şi vulgarizator, ceea ce conduce la nesocotirea specificului creaţiei artistice. Totodată *P.* neagă moştenirea culturală, ca nefiind în întregime proletară, precum şi întreaga artă „neproletară" contemporană. Asupra activităţii Proletcultului a exercitat o puternică influenţă principalul lui teoretician, A. A. Bogdanov (Malinovski). Bolşevic în timpul Revoluţiei din 1905—1907, dar şi autor al lucrării filozofice *Empiriomanismul*, aspru criticată de către Lenin în *Materialism şi empiriocriticism*, pentru orientarea ei idealistă, Bogdanov s-a despărţit apoi de bolşevici, fondînd în 1908 grupul *Cultura proletară*, prin care, încă de pe atunci, căuta să opună liniei politice leniniste o platformă bazată pe crearea „culturii proletare". Sub influenţa lui Bogdanov, s-a ajuns la erori profunde, considerîndu-se că experienţa de viaţă şi artistică a proletariatului ar fi diametral opusă experienţei vechilor clase dominante. Acesta, pentru a-şi construi o cultură proprie, nu poate prelua din trecut decît cel mult experienţa tehnică. Ideea se conjuga cu negarea rolului conducător al Partidului Comunist, ea fiind combătută de către Lenin, care, în *Cuvîntul de salut la Primul congres general al cadrelor din domeniul învăţămîntului extraşcolar* (1919), avertiza împotriva acelora care prezentau „drept ceva nou cele mai stupide elucubraţii, oferind în chip de cultură şi artă pur proletară lucruri supranaturale şi absurde". În octombrie 1920, Lenin a redactat proiectul de rezoluţie pentru Congresul al II-lea al Proletcultului, în care sînt formulate cunoscutele teze refe-

Scanned with OKEN Scanner

ritoare la moştenirea culturală : „Marxismul şi-a cucerit însemnătatea sa istorică mondială ca ideologie a proletariatului revoluţionar datorită faptului că nu a făcut cîtuşi de puţin abstracţie de cuceririle extrem de preţioase ale epocii burgheze, ci, dimpotrivă, şi-a însuşit şi a prelucrat tot ce era mai de preţ în dezvoltarea de peste două milenii a gîndirii şi culturii omeneşti. Numai continuarea muncii pe această bază şi în acelaşi sens, însufleţită de experienţa practică a dictaturii proletariatului, ca luptă finală a lui împotriva oricărei exploatări, poate fi considerată ca dezvoltare a unei culturi cu adevărat proletare". După congresul din 1920, Proletcultul şi-a pierdut caracterul său de centru ideologic al unei mişcări şi s-a concentrat asupra activităţii artistice de amatori din fabrici şi uzine, funcţionînd pînă în 1932. Însă punctele de vedere proletcultiste n-au dispărut şi, într-un fel sau altul, au continuat să fie formulate accidental. La noi, tendinţe proletcultiste, fără să fi fost teoretizate, au apărut în primii ani de după 23 August 1944, deopotrivă în creaţia poetică şi în critică. Ulterior, prin extindere, a fost calificată drept *P.* orice atitudine dogmatică şi sectară, de nesocotire a valorilor artistice. *M.N.*

PROLOG ≈ Termenul provine din fr. *prologue*, lat. lit. *prologus*, gr. *prologos* „vorbire înainte, preambul". Putînd însemna metaforic (de cînd *P.* dramatice au căzut în desuetudine) şi o introducere explicativă a unei opere literare sau chiar o simplă prefaţă, *P.* s-a întrebuinţat — pînă în veacul trecut — pentru a desemna partea introductivă a unei piese. La Sofocle, *P.* (care, ca termen de retorică, se opune *epilogului*, v.), angaja foarte des personajul principal; Euripide anunţă din *P.* însuşi deznodămîntul unei *tragedii* (v.). Sînt celebre cele două *P.*, din cer şi de pe pămînt, în *Faust* de Goethe. Molière, Ben Jonson, Schiller, Hebbel ş.a. au recurs de asemenea la *P.* La noi, prin sugestia primită pe filiera comediei latine, Ion Budai-Deleanu admite *P.* în epopeea eroi-comică *Ţiganiada*, pentru a introduce fiecare cînt : „Păn' Vlad-Vodă pe ţigani urmează / Asupra lor Urgia-întărîtă / Pe Sătana, ce rău le urează. / Într-aceea, luîndu-şi de drum pită, / De la Flămînda pleacă voioasa / Ţigănime drept cătră-Inimoasa". (*Argumentul* cîntului întîi). *R.H.*

PROTAGONIST (v. *SPECTACOL*).

PROVERB ≈ Termenul provine din lat. *proverbium* „dicton", şi e probabil că la noi şi-a extins circulaţia prin influenţa fr. *proverbe*. s. Desemnează o expresie populară succintă, de obicei ritmică, şi uneori rimată, cel mai ades metaforică, ce concentrează rezultatul unei experienţe de viaţă sau al unei observaţii asupra vieţii, în legătură cu care pronunţă şi o concluzie, un îndemn etc., de regulă, cu accentuată nuanţă morală, filozofică, practică ş.a.m.d. *P.* se deosebesc de locuţiuni, care însumează expresii proprii unei limbi, sintagme cu un

Scanned with OKEN Scanner

pronunţat relief stilistic (sinonime, astfel, cu expresiile idiomatice şi uneori cu formulele provinciale şi familiare) şi de *zicătoări* (v.) etc. Genul aforistic, „cuvintele înaripate" (cum le zicea Homer) ale poporului, sînt expresii constituite în general în propoziţiuni şi în fraze de sine stătătoare. Cu toată această netă individualitate, ele nu sînt însă debitate mai niciodată izolat, ci în cadrul unor contexte particulare, cărora le reliefează direcţia şi semnificaţia şi faţă de care îndeplinesc adesea un rol de veritabile *metafore* (v.). Ele au sintetizat, probabil, întîile norme de conduită socială şi morală, funcţionînd ca adevărate legi nescrise, pe care le vehiculau, conferindu-le forţa tradiţiei (de unde, probabil, denumirea lor de *vorbe bătrîneşti, ziceri din bătrîni* etc.) şi care au contribuit masiv la generalizarea experienţelor şi a concluziilor spiritului uman, căruia i-au stimulat aptitudinea de diversificare şi nuanţare. Filozofie practică a vieţii, *P.* au pătruns de multă vreme în felurite scrieri ale umanităţii, fiind, de asemenea, de timpuriu adunate în culegeri separate, printre cele mai vechi şi cunoscute asemenea florilegii fiind *P.* lui Solomon, cărora le-au urmat colecţii ale vechilor eleni şi latini, cele medievale şi cele din epoca modernă, cînd *P.* încep a fi studiate ca forme ale culturii şi literaturii populare, constituindu-se o disciplină specială consacrată lor—*paremiologia* (v.).În cultura română, ele sînt atestate mai întîi în cronici, în cărţile populare, în scrieri religioase, pentru ca, prin Iordache Golescu *(Pilde, povăţuiri i cuvinte adevărate şi poveşti trebuincioase lămuriri)*, prin Anton Pann *(Povestea vorbii)* şi alţii, dar îndeosebi prin Iuliu A. Zanne, să se ajungă la una dintre cele mai reprezentative culegeri de *P.* din lume. **2.** Într-o altă accepţie, *P.* denumesc mici piese muzicale, coregrafice şi mai ales dramatice, la baza cărora stau sau care exemplifică o parimie. Originea lor suie pînă prin secolul XVII. Aveau iniţial tangenţe cu *commedia dell'arte* (v. *Comedie*). Mai renumiţi printre autorii de *P.* dramatice sînt Carmontel (1717—1806), cu opt volume de asemenea piese, Alfred de Musset, Octave Feuillet, Georges Feydeau etc., la noi scriind astfel de piese V. Alecsandri, Costache Caragiali, Al. Macedonski etc. *G.M.*

PROZĂ ≈ Termenul provine din fr. *prose*, lat. *prosa* (subînţeles *oratio*) „discurs care înaintează în linie dreaptă, proză" (cf. *prorsus* „înainte"). Definirea *P.* se face de obicei prin cuplarea sa antonimică cu *poezia* (v.), ca o formă a discursului oral sau scris, ca un mod de expresie ce nu este supus regulilor de versificaţie sau categoriilor expresiei poetice. Totuşi, încă în antichitate, Aristotel afirma că poezia nu se defineşte prin versificaţie, deci proza nu este reductibilă la lipsa unei prozodii : „istoricul nu se deosebeşte de poet prin

Scanned with OKEN Scanner

aceea că unul se exprimă în *P.* şi altul în versuri" (*Poetica*, IX, 1451 b). După Croce, în ce priveşte deosebirea dintre expresia poetică şi expresia *P.* se poate spune că „problema a fost odată pentru totdeauna închisă de cînd Aristotel i-a dezvăluit inconsistenţa" (*Poezia*, I, 3). Totuşi, observaţia că există creaţii filozofice în discurs legat sau metric şi poezii în discurs liber n-a exclus diferenţierea dintre poezie şi *P.*, precum şi conceptualizarea acestei diferenţieri. Se pare, dealtfel, că prima modalitate de expresie a gîndirii filozofice, şi în genere speculative, a fost versul; apariţia *P.* — mai tîrzie — presupune existenţa unui mediu intelectual mai evoluat. În secolul VI î.e.n., cînd operele lui Homer şi Hesiod (eminamente poetice) începuseră să fie supuse unor critici metodice, *P.* îşi avea reprezentanţii în cugetători ca Anaximandru, Anaximene şi Heraclit din Efes. În acest sens, s-a afirmat că *P.* apare ca o reacţiune împotriva poeziei, care, tocmai prin versificaţie, prin ornamentele ei, induce în eroare, întunecă, nu revelează ideea. *P.* se dovedeşte un instrument mai apropriat comunicării ideilor. De aici utilizarea ei în discursul filozofic, în discursurile a căror funcţie referenţială este mai importantă decît funcţia expresivă-poetică (de ex. în textele istorice, în *P.* oratorică etc.). Gorgias distinge, totuşi, poezia ca „logos metrificat" de *P.* ca „logos fără metru". Pe baza discursurilor sofiste se constituie, în antichitatea elină, arta *P.*, propunîndu-se preceptele ei, ţinînd de tehnica discursului. Quintilian consideră lectura poeziei, ca şi a *P.*, necesară în formarea oratorului (*Arta oratorică*, X). Dar tocmai în elocvenţa antică, greco-romană, se poate găsi originea *P.* cadenţate, a unei arte particulare a *P.* Predicatorii evului mediu, prin cultura lor latină, vor prelua — în predici — tehnicile cadenţării, ale ritmării *P.* Astfel linia de separaţie dintre poezie şi *P.* rămîne mereu nesigură. Între *P.* limbajului comun, cotidiană, şi limbajul poeziei se naşte o *P.* intermediară, numită în secolul XVI *P. poetică* şi practicată de Jean Marot, Octavien de Saint-Gelais, Christine de Pisan, Alain Chartier. Totuşi, arta *P.* independentă de orice element „poetic", de orice „cîntare", se afirmă îndeosebi în umanismul renascentist. Erasm şi Montaigne au constituit stiluri de *P.* expurgate de elemente prozodice. Apare, de asemenea, conştiinţa unei valori artistice particulare a *P.*, îndeosebi în secolul XVII, care, cu o rigoare raţionalistă, logică, distinge cu claritate *P.* de poezie. Dacă Molière afirmă ironic că: „Tot ce nu este *P.* este vers: tot ce nu este vers este *P.*", dacă burghezul său gentilom face *P.* fără să ştie, dacă Boileau satirizează mania versificatorilor netalentaţi („Se omoară făcînd rime; de ce nu scrie *P.*?"), înseamnă că a apărut o convingere nouă privitoare la meritele estetice ale *P.*, alături sau în opoziţie cu cele ale poeziei. Mme Dacier consideră că epopeea se slujeşte

la fel de bine de discursul în *P.* ca şi de cel în versuri. Montesquieu şi La Harpe, în secolul XVIII, fac apologia *P.* Acest curent favorabil *P.* va fi continuat în secolul XIX. Michelet elogiază *P.* ca „forma cea mai puţin figurată, cea mai puţin concretă, cea mai abstractă, cea mai pură, cea mai transparentă cu alte cuvinte, cea mai puţin materială, cea mai liberă, cea mai comună tuturor oamenilor, cea mai *umană*" (*Introduction à l'Histoire Universelle* — Introducere în istoria universală). Dealtfel, după Michelet, Franţa este „ţara prozei". *(ibid.)*. Tot astfel, în secolul următor, Claudel va considera că tot ceea ce e „invenţie, forţă, pasiune, elocvenţă, vis şi vervă" la francezi se găseşte în *P.*, nu în poezie. Declarînd, prin asemenea virtuţi ale *P.*, supremaţia ei asupra poeziei, artişti sau cercetători stabilesc o ierarhie nouă a discursurilor literare. Epoca modernă privilegiază formele eminamente apoetice ale *P.* Stendhal reclamă stilul alb, direct, concis, revedicîndu-se de la enunţurile Codului civil. Ca şi anticii, pentru care *Dea prosae* (Zeiţa prozei) reprezenta divinitatea tutelară a naşterilor uşoare, cea care se îngrijeşte de poziţia normală a fătului, tot astfel, modernii (îndeosebi prozatorii) văd în *P.* o artă a discursului comun — referenţial, apoetic, lipsit de artificii. B. Croce separă expresia *P.* de expresia poetică. Sceptic în ce priveşte delimitările exacte, după el „expresia prozaică se deosebeşte de expresia poetică tot astfel cum fantezia se deosebeşte de gîndire, şi creaţia poetică de cea filozofică" (*Poezia*, I, 3). Totuşi, în afara acestei delimitări generale, Croce precizează notele distinctive ale expresiei în *P.* care, spre deosebire de cea poetică, nu constă în exprimări ale afectelor şi ale sentimentelor, ci în determinări ale gîndirii — deci nu în imagini, ci în simboluri sau semne ale conceptelor. Dacă nu se pot distinge din exterior forme poetice şi forme ale *P.*, după cum nu se pot distinge cuvinte poetice şi cuvinte prozaice, în schimb, spiritul *P.* este diferit de acela al poeziei. Formaliştii ruşi, procedînd la cercetări cu privire la structurile limbajului poetic, la structurile narative etc., aduc elemente noi în circumscrierea noţiunii de *P.* Astfel V. Şklovski opune *P.* ca vorbire obişnuită, economică, corectă, limbajului poetic, retardatar, construit. După O. Brik, poezia şi *P.* pun în evidenţă structuri sintactice similare în aparenţă, diferite din punct de vedere semantic. O lectură „prozaică" a versurilor le distruge structura ritmică. Structura artistică diferită a *P.* de aceea a poeziei se întemeiază pe faptul că versul se supune nu numai legilor sintaxei, ci şi celor ale sintaxei ritmice. Structuralismul a continuat aceste discriminări, îndeosebi de ordin lingvistic. După Roland Barthes (*Le degré zéro de l'écriture* — Gradul zero al scriiturii, I, 1), dacă se denumeşte *P.* „un discurs minim, care vehiculează în modul cel mai economic gîndirea", şi dacă sînt denumite *a*, *b*, *c* unele atribute particulare ale limbajului, inutile,

Scanned with OKEN Scanner

dar decorative (metrul, rima sau ritmul), poezia va fi egală cu „*P.* + a + b + c", pe cînd *P.* va fi egală cu „Poezia — a — b — c". Tzvetan Todorov proiectează o „gramatică a povestirii" în *Poétique de la prose* (Poetica prozei) *N.B.*

PROZODIE ≈ Termenul provine din fr. *prosodie*, gr. *prosodia* „intonare, accentuare" (cf. *pros* „către" şi *ode* „cîntec"). **1.** *P.* este ştiinţa care studiază cantitatea sau durata vocalelor şi a silabelor în diferite părţi constitutive ale cuvîntului (în limbile utilizînd o metrică cantitativă) şi accentuarea sau neaccentuarea lor (în limbile utilizînd o metrică calitativă). **2.** Ştiinţa grupării cuvintelor în unităţi ritmice. În acest sens e sinonimă cu *metrica* (v.) **3.** Prin extensie, pronunţare ritmată a cuvintelor. *R.H.*

PROZOPOPEE ≈ Termenul provine din fr. *prosopopée*, de la gr. *prosopopoiia*, de la *prosopon* „persoană" şi *poiein* „a face". Este figura de stil prin care se dă glas persoanelor absente, uneori chiar şi morţilor, şi se înzestrează cu facultatea acţiunii şi a mişcării obiecte de regulă inanimate. În retorica antică se face deosebirea, de multe ori, între *P.* şi *ethopoeia*, de la cuvintele greceşti *ethos* „caracter" şi *poiein* „a face"; *ethopoeia* este definită drept plăsmuirea caracterelor şi imaginarea discuţiilor între diferite personaje. Quintilian (*Arta oratorică*, 9, 2, 31) înglobează amîndouă figurile în aceeaşi definiţie. Un domeniu predilect al *P.* este umanizarea unor colectivităţi: patria, oraşul şi discursurile ţinute în numele lor. Este celebră *P.* legilor din dialogul *Criton* al lui Platon, unde legile i se adresează lui Socrate pentru a-l determina să nu evadeze. Cicero, în *Catilinara I*, introduce o *P.* a patriei. La Lucan, în poemul *Pharsalia*, apare o *P.* a statului. Eminescu, în *Memento mori*, episodul războiului daco-roman, utilizează *P.* (blestemul prorocitor al lui Decebal, care este, de fapt, „cugetarea pămîntului"). *P.* este foarte asemănătoare cu *personificarea* (v.), adesea cele două figuri fiind considerate identice. *Gh.C.*

PSALM ≈ Termenul provine din v.sl. *psalmŭ*, gr. *psalmos*. Formă de manifestare a liricii religioase, cu caracter de rugăciune şi de *odă* (v.) sacră. Se defineşte şi îşi capătă denumirea prin *Psalmii* regelui David (151 la număr), care constituie una din cărţile *Vechiului Testament*. Pînă tîrziu în epoca modernă, materia genului se rezumă exclusiv la *P.* biblici de uz bisericesc, traduşi cu timpul în toate limbile, cîteodată chiar de poeţi, cum este cazul cu francezul Clément Marot sau polonezul Ian Kochanowski. În limba română, mitropolitul Dosoftei dă o prelucrare memorabilă cu *Psaltirea în versuri*, publicată la Uniev în 1673. Exprimîndu-şi frămîntarea spirituală, în raport cu divinitatea, unii poeţi laici, ca Tudor Arghezi la noi, ajung a fi autori de *P.*, la un mod cu totul personal. *D.P.*

Scanned with OKEN Scanner

PSIHOCRITICĂ (v. *NOUA CRITICĂ*).

PUBLICISTICĂ ≈ Termen derivat de la rom. *publicist*, din fr. *publiciste*, sau împrumutat din germ. *Publizistik* (în zona transilvăneană şi bucovineană a ţării). **1.** Totalitatea publicaţiilor periodice aparţinînd unei epoci, unui popor. **2.** Activitatea de a publica în periodice, cu un accent deosebit pe partea literară, mai durabilă, a scrisului gazetăresc în general; activitatea ziaristică a unor scriitori. Pentru primul caz, ilustrativă e la noi activitatea lui Anton Bacalbaşa, a lui Constantin Mille, N. D. Cocea, F. Brunea-Fox etc., după cum, cînd e vorba de Eminescu, Caragiale, Arghezi, Cezar Petrescu, Camil Petrescu, Călinescu, Stancu, Bogza, Jebeleanu şi alţii, o referire la jurnalistica lor se impune de la sine. **3.** O altă accepţiune a termenului e uşor peiorativă, vizînd intruziunea jurnalismului în operele de artă, mai cu seamă în cele în proză. Un caz mai deosebit în această direcţie îl constituie Cezar Petrescu, în ale cărui romane, mai ales în cele din deceniul al patrulea, găsim destule pagini amintind *P.* obişnuită. Sîntem astfel în faţa unui termen care denumeşte, după caz, cînd nivelul de sus al jurnalismului, cînd unul dintre cele inferioare ale literaturii beletristice. *G.M.*

PUNCT CULMINANT ≈ Moment în care desfăşurarea acţiunii unei opere literare atinge maximum de intensitate, după care urmează, în majoritatea cazurilor, *deznodămîntul* (v.). De obicei, se vorbeşte de *P.c.* în proza şi în poezia epică, în dramaturgie şi mai rar în lirică, deşi nici acolo detectarea lui nu e cu totul imposibilă (de ex. în balada lirică practicată mai recent la noi de Şt. Aug. Doinaş, Ioanichie Olteanu, Ion Gheorghe şi de alţii). Dar o atare divizare a acţiunii (momente principale, momente secundare, gradaţie ascendentă, *P. c.*, gradaţie descendentă etc.) e posibil a fi efectuată mai ales în cadrul literaturii clasice, cea modernă dispensîndu-se de multe ori de astfel de norme. În *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale, de pildă, *P.c.* îl constituie anunţarea numelui lui Agamiţă Dandanache drept candidat în alegerile ce urmează, după care totul se precipită spre deznodămînt. *G.M.*

Q*UIPROQUO* ≈ Termen împrumutat, sub infuenţă franceză, din lat. *qui pro quo* şi care semnifică eroarea de a lua pe cineva drept altcineva, sau un lucru drept altul. Procedeu comic utilizat în comedia antică (v. *Comedie*), unde substituirea ori confundarea personajelor declanşează şi susţine acţiunea dramatică: în *Amphitryo* de Plaut, Jupiter şi Mercur iau chipul muritorilor Amphitryo şi Sosia; în *Menaechmii*, tot a lui Plaut, gemenii sînt luaţi unul drept celălalt (motiv reluat şi amplificat de

Scanned with OKEN Scanner

Shakespeare în *Comedia erorilor*). Mai apoi, în farsele medievale şi în comediile de situaţii, în vodeviluri, în opere bufe şi operete, *Q.* va fi folosit frecvent pentru obţinerea unor efecte comice facile. Un exemplu de *Q.* în literatura română descoperim în *D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale. Avînd la bază cele mai diverse cauze (de la asemănarea fizică involuntară la „travestiul" voit), *Q.* a căpătat înfăţişări moderne şi semnificaţii actuale, fiind încă folosit de dramaturgii contemporani (v. *Le Malentendu* — Neînţelegerea, de Albert Camus). *M.D.*

RAPSOD (*AKÎN, BARD, SCALD* etc.) ≈ Termenul provine din fr. *rhapsode*, gr. *rhapsodos* (cf. *rhaptein* „a coase" şi *ode* „cîntec"). Desemna în antichitate pe poeţii ce rătăceau dintr-o cetate în alta şi recitau fie (mai rar) propriile versuri, fie (frecvent) poeme întregi şi mai ales fragmente dintr-ale altora, „cusute" laolaltă. Aceasta îi deosebea de *aezi* (v.), care-şi cîntau numai versurile lor, acompaniindu-se la liră sau ţiteră. Cu vremea, însă, înţelesul cuvîntului s-a lărgit, acoperind şi sensul de aed. Dintre sinonimele mai cunoscute, sînt de amintit *akînul* asiatic (cunoscut de kazahi, kirghizi şi alte popoare din Asia Centrală), care e mai aproape de *aed*, în sensul că el îşi cîntă, acompaniindu-se cu *dombra*, ca vestitul Djambul Djambaev, numai creaţiile sale. *Barzii* (din celticul *bardas* „poet"), erau poeţi şi cîntăreţi care celebrau (acompaniindu-se de *cruth*, *crotta*) faptele de arme ale celui în slujba căruia se aflau (de regulă, un principe local) sau compuneau cîntece religioase pe care le recitau. Uneori produceau, ca şi akînii, şi cîntece satirice. Aproape toată poezia vechilor gali (unde barzii făceau parte din clasa sacerdoţilor, împreună cu druizii şi oraţii), ca şi aceea a vechilor scoţieni şi celţi, cîtă s-a păstrat, este opera acestor barzi. Dar, odată cu publicarea de către Macpherson, în 1760, a unui ciclu de poeme melancolice şi patetice, pe care le-a atribuit, fictiv, bardului legendar scoţian Ossian (v. *Ossianism*), fiul lui Fingal (care ar fi trăit în secolul III) si îndeosebi în secolul XIX, odată cu înflorirea *romantismului* (v.), termenul a fost repus în valoare şi în circulaţie, dobîndind sensul de poet glorificator al faptelor eroice, poet naţional, sau poet pur şi simplu. Unii cîntăreţi şi recitatori populari sînt denumiţi ocazional şi metaforic cu acest termen; expresia „bard popular" e parţial sinonimă cu *R.* popular sau cu *R.* în general. Evul mediu a cunoscut mai multe variante ale tagmei cîntăreţilor rătăcitori, denumiţi *menestreli* (v.), *Minnesängeri* (în spaţiul germanic), *trubaduri* (v.) şi *truveri* (v.) etc. La croaţi, la unele popoare balcanice, ca şi la bieloruşi, se numesc *guzlari* (de la *guzla*, instrument cu o singură coardă, cu care se acompaniau cîntăreţii-

Scanned with OKEN Scanner

poeţi), la ucrainieni — *banduriști* sau *cobzari*, interpreţi de dume (asemănători întrucîtva cu barzii, în sensul că erau foşti oşteni), după cum la nordici (scandinavi şi islandezi) întîlnim termenul, asemănător ca sens tuturor celorlalţi, dar mai ales celor de *R.* şi *bard*, de *scald* (în scandinavă *skald* „poet"). Aceştia îşi recitau versurile, iniţial populare, fără acompaniament şi preamăreau în ele zeităţi, persoane şi fapte eroice, într-un stil abundent metaforic, preţios şi redundant, ce da produselor lor dimensiuni apreciabile (Eminescu spune în *Egipetul* că piramidele uriaşe sînt „Racle ce încap în ele fantazia unui scald"). Mai tîrziu au recurs şi ei la acompaniament, poeziile lor fiind reunite în cele din urmă în vestitele culegeri epopeice *Edda* (v.) şi *Saga* (v.) scandinave. La anglo-saxoni, cîntăreţul şi autorul cîntecelor pe care le interpreta (uneori era şi compozitor) se numea *skop*. Făcea parte din suita regilor, ale căror fapte le glorifica, fiind un fel de precursor al poeţilor laureaţi moderni. Există şi un stil rapsodic (precum, într-o măsură, cel al lui Béranger sau, la noi, al lui Coşbuc) şi chiar o atitudine rapsodică, caracteristică poeţilor moderni autori de balade, care mimează mentalitatea populară sau îşi trag sevele direct din creaţia anonimă. La noi, cei mai cunoscuţi *R.* au fost Barbu Lăutaru, Petrea Creţul Şolcanu etc. *G.M.*

REALISM ≈ Termenul provine din fr. *réalisme* (derivat din *réel*, lat. *realis* „real"). **1.** În evul mediu, se numea *R.* doctrina filozofică potrivit căreia ideile generale, sau „universalele", au, aşa cum susţine Platon, o realitate metafizică, distinctă, în afara individului şi a faptelor particulare. Cei mai cunoscuţi reprezentanţi ai *R.* medieval, care a fost combătut de nominalism, sînt Saint Anselme, Guillaume Champeaux şi Duns Scot. Mai tîrziu, termenul *R.* a denumit teoria care afirmă realitatea lumii exterioare, doctrină opusă idealismului şi în mod special idealismului subiectiv al lui G. Berkeley. **2.** Concepţie artistică, literară, după care artistul nu trebuie să idealizeze realul, ci dimpotrivă, să-l observe aşa cum este, să-l înfăţişeze obiectiv, ţinînd seama de veridicitate, cauzalitate, tipicitate şi de caracterul concret al mediului, al fizionomiilor, al reacţiilor psihice şi al detaliilor. Acesta e înţelesul programatic al *R.*, care, firește, n-a existat dintotdeauna. Sensurile conceptului s-au îmbogăţit începînd din a doua jumătate a secolului XIX, detaşîndu-se ca mai importante şi mai frecvente următoarele : a) Sensul de „realism etern", cum îl numeşte R. Wellek, *R.* care „implică problema epistemologică fundamentală a relaţiei dintre artă şi realitate". Orice artist, din orice timp, năzuieşte să reflecte realitatea, inclusiv pe aceea a „visurilor şi simbolurilor". De aici însă nu se poate trage concluzia că noţiunea de artă şi de *R.* ar fi perfect identice. Raportul

Scanned with OKEN Scanner

dintre artist şi realitate (adevărul vieţii) se pune pentru artist în general, indiferent de curentul căruia îi aparţine sau de formula pe care o cultivă. b) *R.* ca *stil*, avînd un sens *tipologic* şi exprimîndu-se printr-o *atitudine* specifică, care, fără a fi programatică, se poate urmări de la epopeile homerice pînă în zilele noastre. Astfel, se vorbeşte despre un *R.* antic, sau despre *R.* Renaşterii, raportabile în epocă la teoria aristotelică a *mimesis*-ului şi numite numai *a posteriori* *R.* Este şi cazul *fabliaux*-urilor medievale, a romanului picaresc, a paginilor de analiză psihologică şi de caracterologie din operele *clasicismului* (v.). c) Modalitatea artistică şi curentul *R.* teoretizate în a doua jumătate a secolului XIX. Constituie sensul cel mai răspîndit şi cel mai propriu al conceptului. Cu înţelesul de „imitaţie a naturii" (v. *Mimesis*), cuvîntul *R.* a fost pronunţat, se pare, pentru prima dată de Schiller, în 1798, care spune despre francezi că „sînt mai buni ca realişti decît ca idealişti". În Franţa, sensul modern al termenului, avînd multă vreme un caracter peiorativ, desemnînd gustul vulgar şi lipsa de idealitate, se cristalizează pe la 1850, în cursul marilor dezbateri în jurul picturii lui Courbet şi datorită lui Champfleury, care, ca prim teoretician al noii formule literare, publică în 1857 un volum de eseuri intitulat *Le Réalisme*. În acelaşi timp, un prieten al său, Duranty, face să apară efemera evistă „Réalisme". Ideile preexistau însă în romanele lui Balzac, precum şi în alte scrieri ale lui, în care descoperim veritabile profesii de credinţă ce aveau să fie numite foarte curînd realiste: „Romancierul va trebui să zugrăvească societatea franceză *aşa cum e ea* [s.n.], fără să caute s-o idealizeze, ci într-un spirit de *obiectivitate* [s.n.] cît de perfect posibil şi indiferent faţă de protestele publicului, înspăimîntat că se vede zugrăvit pe sine". În spiritul ştiinţei revendicate încă de pe acum de realişti, Balzac se declară elevul lui Geoffroy Saint-Hilaire, propunîndu-şi să studieze legătura dintre animal (om) şi mediu, se consideră „doctor în ştiinţele sociale", secretarul acelui istoriograf care este societatea, fără să facă însă abstracţie de opiniile sale politice şi sociale. Deşi accidental, autorul *Comediei umane* teoretizează tehnica detaliului, a observaţiei şi a obiectivităţii. Adevăratul teoretician este însă Champfleury, care elaborează o doctrină a *R.* El invocă exemplul romancierilor satirici din secolul XVII, al lui Diderot, şi apoi al lui Balzac, Stendhal, Dickens. Champfleury îi cere scriitorului să fie un stenograf, să întreprindă anchete în mediile cele mai diverse, să adune documente. *R.* aspirînd să devină „expresia banalităţii cotidiene", romancierul are datoria să observe riguros „omul de azi în cadrul civilizaţiei moderne". *R.* ca doctrină estetică şi modalitate artistică, generînd apoi unul din-

Scanned with OKEN Scanner

tre cele mai puternice curente literare, s-a născut ca o reacţie antiromantică, determinat de marile descoperiri ştiinţifice, mai cu seamă în ştiinţele naturii (darwinismul), de dezvoltarea luptei de clasă şi de răspîndirea ideilor pozitiviste şi materialiste în filozofie. Sensibilităţii subiective şi imaginaţiei el îi opune voinţa conştiinţei lucide. „Realismul — spune G. Picon — se defineşte prin grija de a descoperi şi a revela o realitate pe care romantismul a evitat-o sau a travestit-o. Cuvîntul său de ordine e al ştiinţei : a vedea clar". Noul curent impune supremaţia dramei şi a romanului, poetului inspirat urmîndu-i scriitorul laborios. Oglindirea realităţii contemporane, a omului în cadrul mediului său natural, social şi istoric, dezvoltarea observaţiei, a reflecţiei morale şi a analizei psihologice, ca şi a unor procedee ca portretul şi descripţia, impulsionate şi de studiile fizionomice şi frenologice, sobrietatea, gustul adevărului şi al concretului (acesta descoperit însă de romantism), caracterul critic, acuzator antiburghez, se însoţesc de o mare ambiţie constructivă. Acum apar marile romane moderne, concepute ciclic şi epopeic : *Comedia umană*, *Război şi pace*, *Familia Rougon-Macquart*. Tot acum se produce şi trecerea *R.* de la comic la problematic şi tragic. Sensul termenului începe să se desprindă din sfera satiricului, a licenţiosului, a ironiei în care fusese plasat încă din Renaştere şi clasicism. Cu operele marilor realişti (Balzac, Dickens, Stendhal, Flaubert, Tolstoi, Dostoievski), curentul capătă profunzime şi gravitate. Apreciat de Marx şi Engels (sînt cunoscute consideraţiile despre tipic şi despre opera lui Balzac), mai tîrziu de Lenin (aprecierile date operei lui Tolstoi), *R.* dobîndeşte în secolul nostru una din teoriile cele mai coerente, datorită lui G. Lukács. Esteticianul maghiar reformulează teza marxistă cu privire la artă ca reflectare a realităţii (*mimesis* este categoria centrală a esteticii sale), reia într-o sinteză superioară problema tipicului, a sincerităţii, a atitudinii ideologice şi a participării scriitorului la viaţa socială. El defineşte *R.* ca o oglindire a oamenilor în *acţiune*, a raportului dintre individ şi „totalitatea obiectelor", aceasta constituind „premisa intelectuală a unei plăsmuiri reale a caracterelor tipice". G. Lukács fundamentează în epoca noastră conceptul de *R.* ca expresie a procesului de „defetişizare" a existenţei. Termenul de *R.* s-a aflat în permanentă competiţie cu acela de *naturalism* (v.), folosit nu o dată, spre sfîrşitul secolului trecut, pentru *R.* Situaţia se explică prin faptul că, în ciuda unor deosebiri de viziune şi de „tehnică" literară, naturalismul, prin marii lui reprezentanţi, ca E. Zola, G. de Maupassant, pentru unii şi G. Flaubert, este o continuare, o variantă a *R.* De menţionat că G. Bielinski folo-

Scanned with OKEN Scanner

seşte pentru *R.* termenul „Şcoală naturală". Distincţia *R.* — naturalism este posterioară curentelor ca fenomene istorice, şi ea aparţine criticii literare. Indecizia terminologică se regăseşte şi în critica literară românească, unde au militat pentru *R.* în diversele lui forme : Titu Maiorescu, C. Dobrogeanu-Gherea, I. L. Caragiale, Duiliu Zamfirescu, N. Iorga, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, G. Călinescu, T. Vianu ş.a. Mai ales dezvoltarea teatrului şi a prozei, în special a romanului, stă la noi sub semnul *R.* Fără să neglijăm coexistenţa elementelor clasice, romantice şi mai tîrziu naturaliste, opere ca *Ciocoii vechi şi noi* de N. Filimon, *Amintiri din copilărie* de I. Creangă, *Moara cu noroc* de I. Slavici, *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale, *Viaţa la ţară* de Duiliu Zamfirescu, *Ion* şi *Răscoala* de Liviu Rebreanu, *Concert din muzică de Bach* de H. P. Bengescu, *Enigma Otiliei* de G. Călinescu, *Desculţ* de Z. Stancu, *Moromeţii* de Marin Preda sînt numai cîteva din exemplele care ilustrează existenţa unui puternic *R.* românesc. O dovadă în plus o constituie şi discuţiile teoretice în jurul conceptului, care n-au încetat să aibă loc pe parcursul unui secol, de la primul nostru critic, Radu Ionescu, pînă în actualitate. O sinteză a lor — în vol. *Conceptul de realism în literatura română*, 1974. *Al.S.*

REALISM SOCIALIST ≈ Modalitate de creaţie artistică, propagată iniţial în literatura sovietică, fundamentată teoretic la primul congres al scriitorilor sovietici (1934) şi avînd ca trăsătură principală „zugrăvirea realităţii în dezvoltarea ei revoluţionară". Totodată, „zugrăvirea veridică şi istoricească concretă a realităţii se îmbină cu sarcina influenţării ideologice şi a educării oamenilor muncii în spiritul socialismului". La originea *R.s.* se află atitudinea scriitorilor sovietici de după Revoluţia Socialistă din Octombrie, care s-au situat pe poziţia de sprijinire a noii puteri (spre deosebire de scriitorii care i se împotriveau). Deşi aparţineau celor mai variate tendinţe literare, pe toţi îi unea aspiraţia de a reflecta noua realitate revoluţionară, de a difuza ideile ei. În consecinţă, căutările lor s-au centrat în primul rînd în jurul conţinutului literaturii. Programele estetice ale diferitelor grupări literare (Proletcult, Kuzniţa, RAPP, Pereval, futuriştii, imagiştii, LEF, constructiviştii etc.) dădeau acestei probleme fundamentale răspunsuri diferite, în funcţie de tradiţia pe care o continuau şi de atitudinea lor estetică. O problemă larg dezbătută, de asemenea, a fost cea a formei. Literatura urmînd a se adresa maselor largi de muncitori şi ţărani, i se cerea să renunţe la experimentele formale în favoarea unei largi *accesibilităţi* (v.) Alţi scriitori considerau, dimpotrivă, că această literatură, reflectînd o nouă şi grandioasă realitate, e datoare să contribuie şi la o înnoire

Scanned with OKEN Scanner

radicală a expresiei (futuriştii s-au şi proclamat „bolşevici ai cuvîntului"). Mai circumspect, fără a anula alte tendinţe, bazîndu-se mai ales pe realizările prozei, Lunacearski vorbea despre *realismul socialist* ca despre modalitatea cu cel mai mare viitor în perspectiva construcţiei socialiste. Gorki s-a ridicat în apărarea *romantismului* (v.), pe care unii îl contestau, făcînd mai tîrziu distincţia între *romantismul pasiv* şi *romantismul activ*. Ulterior, s-a considerat că în pofida unei mari diversităţi de stiluri, modalităţi, chiar de programe estetice, puse în slujba aceluiaşi ţel, s-a născut o comunitate literară de un tip nou — o comunitate care se referea la modalitatea reflectării în artă. Gorki o numea *romantism revoluţionar*, Aleksei Tolstoi — *realism monumental*, alţii vorbeau de *simbolism socialist* etc. Pînă la urmă s-a încetăţenit termenul *realism socialist*. La congresul din 1934 al scriitorilor sovietici s-a convenit că *R.s.* e incompatibil cu încercările de a norma creaţia literară, el presupunînd o mare diversitate de curente, modalităţi naţionale, stiluri, genuri (v. de pildă articolele pe această temă ale lui Louis Aragon). Comună este însă convingerea că, încadrîndu-se într-o activitate practică revoluţionară, scriitorii nu pot să nu se inspire din realitate, în acelaşi timp încorporînd creaţiei lor o atitudine romantică de tip nou, revoluţionar. Pe de altă parte, dată fiind misiunea educativă a literaturii, accesibilitatea formei a început să fie de asemenea considerată ca o cerinţă programatică. După 1934, discuţiile despre *R.s.* au continuat, principalul element nou constituindu-l tendinţa de a-l contrapune, ca expresie artistică a ideologiei socialiste, *modernismului* (v.) de diferite nuanţe, considerat nediferenţiat ca expresie a ideologiei burgheze. Tocmai această poziţie intolerantă a condus la o primă breşă în frontul pînă atunci unitar al scriitorilor comunişti. Neînţelegerile au luat o şi mai mare amploare în primii ani de după cel de-al doilea război mondial. Criticii sovietici de azi atribuie deformările dogmatice ale teoriei *R.s.* influenţelor nefaste ale cultului personalităţii. În ţara noastră, termenul apare în publicaţiile literare de stînga încă din a doua jumătate a deceniului al patrulea, mai cu seamă pentru a defini orientarea literaturii sovietice. Treptat, el se încarcă şi de un conţinut programatic, care devine predominant din anii 1948—1949. Pe această bază s-a desfăşurat mişcarea de încorporare a unei tematici noi în proză, poezie şi dramaturgie. Rezultatele au fost compromise, în parte, din cauza interpretărilor dogmatice. În prezent, după cum s-a relevat la ultimele conferinţe ale scriitorilor (1968, 1972), aspiraţia comună de a crea opere conţinînd tablouri pregnante ale muncii eroice a poporului reflectă adeziunea scriitorilor nu doar la o anume formulă estetică, ci la o concepţie atotcuprinzătoare asupra lumii, fapt datorită căruia

Scanned with OKEN Scanner

ea se caracterizează mai adecvat printr-un termen ce definește spiritul însuși al epocii — *umanism socialist*. *M.N.*

RECENZIE ≈ Termenul provine din germ. *Rezension*, it. *recenzione*, lat. *recensio* „numărare, recensământ". **1.** La origine, colaționarea manuscriselor vechi ori verificarea ediției tipărite prin comparație cu acestea. **2.** Analiză, dare de seamă critică — într-o publicație periodică — asupra unei cărți literare sau științifice. *R.* informează publicul, orientînd totodată receptarea operei, prin prestigiul opiniei specializate. Aproape toți criticii și istoricii literari de autoritate au practicat *R.*, ca aplicare a propriilor principii estetice la mișcarea literară contemporană. Modelul celebru este francezul Sainte-Beuve, cu *Causeries du lundi* (Conversații de luni) — cronici și portrete literare apărute ca articole între 1849—1861, strînse ulterior în volume (ed. I, 13 vol., Paris, 1851—1857). La noi, în *R.* literară s-au ilustrat G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, M. Sebastian — între cele două războaie, Al. Piru, Ov. S. Crohmălniceanu, D. Micu, N. Manolescu ș.a. — în ultimele decenii. *M.Vor.*

RECEPTARE A OPEREI DE ARTĂ ≈ Denumește complexul de atitudini emoționale și intelectuale ce însoțesc pătrunderea operei de artă în conștiința individuală a cititorului sau în cea colectivă a publicului. *R.* artei se compune din mai multe elemente simultane sau succesive, și anume : atitudinea și impresia estetică, contemplarea estetică și cimentarea progresivă a acesteia prin asociații extraestetice și estetice (acele particularități ce se referă la tehnica operei), valorizarea conștientă a operei de artă. Procesul *R.* înregistrează treptat, de-a lungul contactului direct cu opera și după aceea, în memorie, elementele de conținut și de formă care creează plăcerea estetică și conduc spre formularea judecății estetice. Fără a fi denumită ca atare, *R.* era prezentă în teoriile estetice ale antichității, în noțiunea platonică a trăirii emoționale intense și spontane a frumuseții (v. dialogul *Phaidros*) și în noțiunea aristotelică despre *catharsis* (v.). Psihologismul estetic al secolelor XIX și XX a reluat ideea platonică a emoției stîrnite prin frumosul artistic (ex. receptarea *capodoperei* în teoria lui M. Dragomirescu), ignorînd însă etapele și pluralitatea stărilor și sentimentelor trezite de operă. Teoria empatiei estetice *(Einfühlung)*, cea mai de seamă contribuție a psihologismului, presupune identificarea emoțională a receptorului cu obiectul estetic contemplat. Se observă aici anularea factorului intelectual, care în realitate participă la *R.* în conexiune cu alte senzații, sentimente și idei accidentale, cu dispoziții și afecte ce țin de viața practică și de structura psihologică individuală a receptorului (v. T. Vianu despre *Eteronomia receptării artistice*). În cursul

Scanned with OKEN Scanner

evoluției istorice a receptării estetice, diferitele teorii au accentuat parțial una sau alta dintre laturile ei componente : 1. Trăirea sentimentală și entuziastă (critica preromantică și romantică); 2. *R.* conținutului etic și umanist (critica democraților revoluționari ruși, critica și estetica marxistă); 3. *R.* construcției formale (ex. : stilistica formaliștilor ruși). Constituirea domeniului criticii și al sociologiei literaturii este un semn de specializare a cercetării *R.* Criticul este un receptor avizat (ex. teoriile exprimate de Thibaudet în critica franceză, de E. Lovinescu în critica românească), la care educația și intuițiile, gustul și judecata artistică de valorizare sau de comprehensiune (v. clasificările expuse de T. Vianu în cap. *Aprecierea operei de artă* din *Estetica*) sînt produsul unei cultivări și a unei funcțiuni exercitate conștient. Critica impresionistă, cea sociologică, cea morfologico-stilistică etc. reflectă istoric aceeași accentuare a unei laturi componente a *R.* Elaborarea criteriilor estetice de valorizare, explicare și interpretare a operei de artă reprezintă punctul culminant al procesului *R.* critice. Noua critică franceză, afirmată în ultimul deceniu, pune accentul exclusiv pe *lectura* (v.) critică a textului, astfel încît abia *R.* acestuia înseamnă dovada existenței lui materiale, crearea și circulația lui. *A.M.*

REDUNDANȚĂ ≈ Termenul provine din engl. *redundance*, fr. *redondance* (cf. lat. *redundare* „a curge pe deasupra"). Se folosește și sub forma *redondanță*. **1.** Indică, în vechea retorică, o caracteristică a stilului, constînd în ornamentație excesivă, în repetiții inutile, care duc la prolixitatea textului. *Redundant* e uneori stilul oratoric, încărcat, emfatic. **2.** Surplusul de semne față de cele necesare transmiterii unui mesaj. Teoria informației, extinsă și asupra circulației valorilor artistice, prevede existența unor repertorii de semne și coduri comune atît emițătorului, cît și receptorului, pe baza acestora stabilindu-se *comunicarea* (v.). Receptorul are posibilitatea de a prevedea în parte organizarea șirului de semne ale mesajului. Orice mesaj (observația fiind valabilă și pentru mesajul artistic), este cuprins între originalitatea perfectă — obținută prin intermediul unui șir de semne total imprevizibile și total ininteligibile — și banalitatea perfectă care este dată de o *R.* totală, comunicarea neaducînd absolut nici o informație. A. Moles observa că mesajul în general, în speță mesajul unei opere de artă, e lipsit de valoare cînd e prea complex, măsura complexității fiind în funcție de cantitatea de noutate cuprinsă în el. Ocupîndu-se de *R.* ca posibilitate de a percepe forme, Moles arăta că aceasta este o consecință statistică a organizării și înmagazinării semnelor în memoria receptorului. *R.* nu indică deci o valoare de noutate a unei mulțimi de

Scanned with OKEN Scanner

elemente, ci reprezintă surplusul, balastul, previzibilul unei inovaţii estetice. Însă tocmai pe baza *R.* ca formă de realizare a informaţiei este posibilă identificarea noutăţii dintr-un mesaj, pentru că altfel o invenţie totală n-ar fi inteligibilă. *A.M.*

REFLECTARE (v. *MIMESIS*).

REFREN ≈ Termenul provine din fr. *refrain* (cf. lat. *refringere* „a rupe"). Din punct de vedere literar, desemnează cuvîntul, versul sau versurile care se repetă la anumite intervale, spre a sublinia o idee, o stare, o tendinţă şi a spori expresivitatea unei opere. Formă poetico-muzicală foarte veche, ce se găseşte, în literatura greacă, în ditiramb, în imnuri, în cîntecele alternative şi în poezia religioasă, fiind preluat, probabil, din comenzile date în cadrul diferitelor procese de muncă. Prin repetiţie se urmăreşte, în fond, adîncirea ideii poetice, fapt ce explică relativa frecvenţă a *R.* pînă în contemporaneitate, după marea sa glorie din timpul simbolismului, cînd a fost cultivat intens pentru puterea lui de sugestie. *Gh.C.*

RENAŞTERE ≈ Derivat din verbul *a renaşte*, după modelul fr. *Renaissance*, it. *Rinascimento*. **1.** Desemnează în general o epocă de înflorire economică, socială, culturală, urmînd uneia de mai puţină prosperitate, de mai limitate înzestrări, sau o epocă de dezgropare a unor valori acoperite de timp. Aşa de pildă se vorbeşte, în ultimele decenii, de *R.* din vremea lui Carol cel Mare în Franţa sau din timpul dinastiei Othonilor în Germania. **2.** Etapă dintre cele mai strălucite ale istoriei culturii europene, care a durat, de la Petrarca şi Boccaccio (secolul XIV) pînă la Tasso, amurgul ei în literatură fiind marcat de Shakespeare şi Cervantes. Legată de dezvoltarea oraşelor europene şi de începuturile burgheziei care creează o atmosferă înnoitoare, traversată de îndrăznelile exploratorilor de lumi noi şi de aspiraţiile însetate de libertate creatoare ale artiştilor, *R.* a atins momentele de înflorire supremă în suta de ani dintre 1450 şi 1550, în cele mai multe din ţările Europei. Patria *R.* a fost Italia, ale cărei cetăţi, începînd cu Roma şi Florenţa, s-au prins într-o superbă întrecere creatoare. Rezultatele, rămase pînă azi în peninsulă, dau ţării de baştină a entuziastei mişcări un lustru şi un prestigiu unic în lume. În afară de *umanism* (v.), produsul prim al întoarcerii spre trecutul greco-latin, care a generat pe tot continentul savanţi filologi, traducători şi interpretatori de texte, în afară de Reforma care a accentuat, prin instaurarea formelor religioase protestante, tendinţele individualiste ale omului european,

Scanned with OKEN Scanner

în special în ţările nordului, *R.* a adus o recoltă uriaşă de capodopere în toate artele. A fost urmarea înnoirii idealului de om în funcţie de ivirea unei noi clase pe scena istoriei, a apariţiei conceptului de om universal (*uomo universale*) cu toate corolarele lui, care a stîrnit puteri creatoare şi nobile competiţii. A fost un timp de emulaţie fără pereche, în care au mişunat geniile şi au crescut orgoliile creatorilor. Mecenaţii — papi, regi, duci sau condottieri ajunşi în scaune ducale — îşi împodobeau curţile şi palatele cu umanişti şi poeţi, cu pictori, sculptori şi arhitecţi, cu gînditori şi măscărici, nădăjduind să-şi vadă gloria cîntată, exaltată în vremea lor şi pentru posteritate. Casa de Medici şi casa d'Este, casa Sforza şi casa Gonzaga, casa Malatesta şi casa Montefeltro şi cîte altele, Francisc I, regele Franţei, papa Iulius II sau Leon X, Elisabeta a Angliei sînt cîteva nume dintre cele mai celebre, culese de pe paginile istoriilor *R.* În umbra lor au crescut mari artişti, de la pictorii şi sculptorii Mantegna, Piero della Francesca, Botticelli, Leonardo da Vinci, Paolo Ucello, Michelangelo, Rafael, Tiţian, la scriitorii Luigi Pulci, Angelo Poliziano, Ariosto, Boiardo, T. Tasso. De fapt, toată arta Europei se făureşte în Italia, admirată şi imitată de celelalte popoare; Italia devine loc al pelerinajelor şi al uceniciilor. Albrecht Dürer cobora în peninsulă pentru a învăţa pictura şi geometria de la maeştrii sudici, cum umaniştii englezi din prima generaţie coborau spre Florenţa pentru a se perfecţiona în studiul limbilor şi al filosofiei clasice. Un superb dialog al ştiinţelor şi al artelor se ducea între protagoniştii acestor nobile preocupări care, dincolo de inimiciţii personale, de conflicte cu protectorii mai mult sau mai puţin generoşi, lucrau pentru afirmarea şi gloria fiinţei omeneşti. Se descopereau pămînturi noi de către navigatori împinşi pe mări de o pînă atunci necunoscută sete de explorare. Se schimba viziunea ptolemeică asupra lumii şi se relativiza înţelegerea vieţii planetei noastre. Medicina, ca ştiinţă despre om, progresa şi ea rapid. Pasiunea evului mediu pentru alchimie nu înceta, dar căpăta aspectul unei gîndiri tot mai accentuat preştiinţifice, exprimînd necesitatea unei viziuni universalizante integratoare, cu Agrippa von Netesheim sau cu Paracelsus. Produsele artei cunosc o frecvenţă şi o importanţă nemaiîntîlnită pînă atunci, se înalţă biserici şi palate, complexe de construcţii, într-un stil care devine tot mai unitar pe măsură ce înaintăm în timp : de la exacerbarea verticală a goticului se ajunge, în special prin intervenţia gustului şi a creativităţii italiene, la proporţii elegant măsurate între volume, între masele construcţiei, hotărîte după regulile secţiunii de aur. Arhitecţii sînt primii creatori ai stilului de purităţi geometrice care se înstăpîneşte în peninsula italică. Brunelleschi, Bramante, Michelangelo însuşi, Leon Battista Alberti construiesc înnoind marile oraşe ale Italiei. Florenţa,

Scanned with OKEN Scanner

Roma, Ferrara, Veneţia, Verona şi toate celelalte se îmbracă în veşminte mîndre de marmoră şi piatră. Picturile urcă pe ziduri, în biserici, în fresce care duc mai departe tradiţia precursorului Giotto. În palate se colorează cu imagini stanzele, logiile, medalioanele. Portretul, marele produs al *R.*, fixează individualitatea şi expresivitatea fiinţei omeneşti, îi exaltă frumuseţea. Fîntîni şi statui ornează oraşele. Michelangelo, Verrocchio, Donatello, Cellini şi alte sute de sculptori înalţă monumente durabile. Mitologia păgînă şi creştină, contemporaneitatea, stau alături în întruchipări plastice. Perseu şi meduza, David, numeroasele *Pietà*, Moise, imaginile unor condottieri faimoşi, ca mîndrul Coleone la Veneţia ori Gattamelata la Padova, se înalţă în pieţe publice, spre desfătarea maselor. Un stil destul de unitar se încheagă, ca stil al *R.*, armonios, geometrizat, de întîlnit pretutindeni. Gustul monumentalului însufleţeşte pe orice papă, monarh ori principe al *R.*, dornic să-şi lege numele de gloria şi frumuseţea cetăţii şi se regăseşte la orice pas, trădînd, de fapt, o viziune nouă asupra omului, conceput ca o puternică individualitate, ca o lume întreagă — cum avea să spună Rabelais, umanistul medic francez. În literatură prevalează un spirit platonizant, de găsit mai cu seamă la poeţii petrarchizanţi ai secolului XVI, începînd cu Pietro Bembo, autori de sonete de dragoste. Mai puţin supuşi convenţiilor, mai liberi şi mai optimişti, poeţii secolului anterior, al XV-lea, Lorenzo de Medici şi Angelo Poliziano, dau o lirică inspirată deopotrivă de mitologie şi de bucuria vieţii zilnice, lirică palpitînd de tinereţe şi autenticitate. Specia care înfloreşte în chip deosebit, pe lîngă povestirea de tip boccaccian, este eposul eroi-comic, produs al spiritului parodic, al cultivării *burlei*, extrem de răspîndită în Italia. Plăcerea rîsului, luarea în deriziune a tuturor lucrurilor lumii denotau şi ele anumite înnoiri, legate de laicizarea spiritului în *R.* De aceea *Morgante*, eposul lui Luigi Pulci, *Orlando inamorato* (Orlando îndrăgostit), eposul lui Boiardo, *Orlando furioso* (Orlando furios) al lui Ariosto, ca şi operele parodice ale lui Teofilo Folengo au fost foarte gustate de contemporani şi imitate de mulţi alţi artişti europeni. Abia înspre apusul *R.*, cînd rîsul prea încrezător în atotputernicia omului încetează, reapare o încercare de refacere a eposului în vechea lui matcă, prin *Gerusalemme liberata* (Ierusalimul eliberat) de Torquatto Tasso. În genul comic prosperă comedia latină a umaniştilor, ca şi *commedia dell'arte* (v. *Comedie*). O literatură pastorală bogată se întîlneşte, ca un semn de oboseală, spre sfîrşitul *R.*, cu personaje şi clişee mînuite cu îndemînare de mulţi scriitori. Aceasta va trece dealtfel, odată cu *manierismul* (v.) apărut în artele plastice, înspre *baroc* (v.), etapa care urmează şi în care se dizolvă *R.* Dar după Italia, la intervale inegale de timp, *R.* cuprinde Europa occidentală şi se extinde spre

Scanned with OKEN Scanner

centru şi răsărit. Franţa, care a dus războaie cu Italia în secolul XV, a avut şi contactul direct şi modelul foarte aproape, şi a primit, şi la faţa locului şi acasă, înrîuririle maeştrilor italieni. Şi Carol VIII şi Ludovic XII şi mai ales Francisc I de Valois au admirat produsele *R.* timpurii italiene şi au adus la Paris, ca pradă de război, multe opere de artă. Gustul italian pătrunde în Franţa în arhitectură, sculptură şi pictură, ca şi în artele minore, încă de la sfîrşitul secolului XV, dar abia Francisc I deschide *R.* propriu-zisă. *Il Rosso* şi *Il Primaticcio*, aduşi din Italia, instaurează cultul antichităţii şi gustul cel nou în artele plastice şi-l aplică mai întîi la Fontainbleau; apoi valea Loirei se împodobeşte cu castele şi parcuri în noul stil. După Francisc I, Henri II reconstruieşte Luvrul cu arhitecţi francezi care au aclimatizat deja cuceririle rinascimentale. În sculptură strălucesc două nume franceze: Jean Goujon şi Germain Pilon. Iar pictura, pătrunsă de influenţe veneţiene şi flamande, s-a îmbogăţit cu portrete semnate de Jean şi François Clouet. Literatura *R.* franceze cunoaşte şi ea cîteva etape de evoluţie, de la literatura de inspiraţie boccacciană din *Heptameronul* Margaretei de Navarra, sora regelui Francisc I, şi romanul cu uriaşi buni, *Gargantua şi Pantagruel* al lui François Rabelais, compuse într-o vreme de început, pînă la apariţia *Pleiadei* (v.), care marchează o tendinţă nouă, aceea a *petrarchismului* (v.), asumat şi adaptat la gustul francez, în forme înnoite, de Ronsard, Joachim du Bellay, Pontus de Tyard etc. Războaiele religioase produc poezia gravă a hughenoţilor. Montaigne, moralistul sceptic, încheie cu *Eseurile* sale un secol, un curent, un stil, într-o meditaţie de întrebări pline de gîndul relativităţii tuturor lucrurilor omeneşti. În Germania, *R.* înseamnă în primul rînd războaiele ţărăneşti şi Reforma, adică modificări de nivel şi social şi spiritual, deosebite de Italia şi Franţa. Dealtfel şi umanismul german are o nuanţă populară destul de accentuată, exprimînd, prin critica textelor sacre repuse în discuţie, o aspiraţie mai adîncă a maselor. Şi nu cu totul întîmplător, alături de o literatură umanistă germană şi latină, va înflori mult gustata literatură a unui *Meistersänger*, a poetului cizmar Hans Sachs etc. *R.* germană, în plastică, produce un grup de artişti de o rară înzestrare. Între ei, Albrecht Dürer deţine locul lui Leonardo între pictorii italieni. Şi pentru el, pictura este o artă superioară, universală, care angajează toate puterile fiinţei într-un efort al minţii şi al sensibilităţii. Alături de Dürer, Mathias Grünewald, protestantul Hans Holbein bătrînul, apoi Hans Holbein tînărul, Lucas Cranach şi alţii dau Germaniei o recoltă de o bogăţie rară, al unui tip specific de creativitate care asimilează înnoirile, aducîndu-le la solidul numitor al specificului naţional, întărit de mişcarea Reformei. În Anglia, spiritul *R.* se manifestă mai tîrziu

Scanned with OKEN Scanner

şi în mai multe valuri. Mai întîi, umanismul englez are o înflorire timpurie sub Henry VIII, cu o generaţie de umanişti de la Oxford, care au introdus studiul pasionat al antichităţii în învăţămîntul englez. Pe de altă parte, şi în Anglia umanismul a stîrnit o atitudine protestantă care a dus la reforma bisericii. În generaţia umaniştilor, scrierile lui Thomas Morus şi în special *Utopia* lui marchează momentul valorilor universale. Literatura înfloreşte cu o neobişnuită putere în vremea domniei Elisabetei. Poezia cunoaşte personalităţi ca Sir Philip Sidney, autorul *Arcadiei*, ori ca Edmund Spenser, autorul vastului poem *The Fairie Queene* (Regina Zînelor). Dar teatrul va da acestei epoci o glorie nestinsă, de la Christopher Marlowe, Th. Kyd, John Lyly la Ben Jonson, Beaumont, Fletcher şi foarte mulţi alţii. Shakespeare va strînge în opera lui toate aluviunile *R.* engleze şi ale celei continentale. În poezie, comedie, dramă istorică sau tragedie, el înfăţişează condiţia omului *R.*, a acelor titani mînaţi de pasiuni răvăşitoare şi prăbuşiţi sub povara lor nefastă. Cu o forţă unică a observaţiei detaliului şi a generalizării, el a proiectat epoca şi oamenii ei în lumina unei veşnic tinere universalităţi umane, făcînd din eroii săi eroi ai lumii întregi, de la Falstaff, Romeo şi Julieta, la Othello, Lear şi Hamlet. Izvoarele, oricare i-ar fi fost ele — comicii latini, Plutarh, cronicile engleze —, rămîn palide puncte de plecare pentru acest demiurg care, ca Prospero din *Furtuna*, a iubit oamenii şi ar fi dorit să-i facă fericiţi cu înţelepciunea lui. Ca şi Montaigne şi Cervantes, venind tîrziu în Renaştere, Shakespeare vede mai degrabă suferinţa şi nebunia eroilor săi, decît înţelepciunea lor, în care aveau atîta încredere Lorenzo de Medici, Pico della Mirandola ori Rabelais, cu un secol înainte. Cervantes, ca şi Lope de Vega, Calderon de la Barca, Tirso de Molina, Góngora şi alţii, au ilustrat „secolul de aur" al literaturii spaniole, consecinţă şi concluzie pe pămînt iberic a *R.*, care începuse, şi pentru Spania şi pentru Portugalia, încă de la sfîrşitul secolului XV. Plină de influenţe italiene pînă pe la sfîrşitul secolului XVI, peninsula îşi păstrează o specificitate frapantă, traducînd în limba ei pasionată şi ascetică totodată, viziunea nouă arhitecturală, plastică. Căci şi artele plastice cunosc aceeaşi dezvoltare avîntată ca şi literatura, şi numele lui El Greco, Zurbaran Ribera, Murillo, Velasquez împodobesc o lume care va sta, între gotic şi baroc, abia o clipă în *R.* ca într-un echilibru nestabil. De aici, din peninsula iberică, *R.* va trece într-un baroc violent, ca într-o regăsire aşteptată, în vreme ce Italia va sfîrşi, într-un manierism cu trăsături baroce, lunga ei aventură clasicizantă pe urmele antichităţii greco-latine. Principiul imitaţiei dăduse Europei un pretext al unei unităţi de spirit, dar odată epuizat, el fusese înlocuit cu ceea ce fiecare popor purta ca marcă a specificului, a permanenţei sale.

Scanned with OKEN Scanner

Înspre răsărit, *R.* a înaintat în ritmul mai lent al extensiilor marilor mişcări de idei unificatoare. Era vremea luptelor duse de ţările creştine, ortodoxe şi catolice, împotriva puterii otomane în expansiune după cucerirea Constantinopolului. Apărînd pămîntul lor de pericolul otoman, conducătorii acestei ţări, Ştefan cel Mare al Moldovei, Vlad Ţepeş al Munteniei, Matei Corvinul, regele de origine română al Ungariei, gîndeau şi acţionau ca europeni, ca apartenenţi la un spirit şi la valori comune. Dealtfel, latinitatea românilor a fost redescoperită atunci de umaniştii italieni şi mai ales de Enea Silvio Piccolomini (papa Pius II), care concepea planul unei noi cruciade europene, eşuat după moartea lui. Pentru Ţările Române, *R.* e o sinteză specifică de factori diverşi: amintirile vechii romanităţi, Bizanţul mereu aproape, înrîurirea vehiculului slavonesc (care exprimă moştenirea bizantină în sud-est) se strîng în monumente de cultură adînc româneşti. De la bisericile lui Ştefan cel Mare la cele ale lui Neagoe Basarab şi la cele ctitorite de negustorii români din Transilvania, la arhitectura civilă, la viaţa şi ceremonialul curţii, la activităţile scriitoriceşti ale diecilor care scriau în greceşte şi slavoneşte, dar şi în latineşte şi italieneşte, se întîlnesc pretutindeni elementele unei etape incipient configurate încă din a doua jumătate a sec. XV, dar atingînd apogeul în sec. XVI şi XVII, cu personalităţi de profil european ca Neagoe, autorul *Învăţăturilor* cu caracter politic-moral-filozofic accentuat bizantin, cu Nicolaus Olahus, umanist transilvan, prieten al lui Erasm, cu Iacob Eraclid Despotul, domn umanist al Moldovei (fondator al şcolii latine de la Cotnari, pentru care a adus pe germanul Johann Sommer), cu Petru Cercel, prieten al unor umanişti italieni, cu stolnicul C. Cantacuzino, umanist de la Padova, cu Miron Costin, autor de poeme latine, cu Dosoftei, traducător al Psaltirii în româneşte etc. Din lumina proiectată de *R.* şi umanism asupra surselor şi modelelor culturii europene şi-au tras cele trei Ţări Române învăţămintele duratei lor ca neam unitar, ca permanenţă spirituală şi misiune istorică. *Z.D.B.*

REPETIŢIE ≈ Termenul provine din fr. *répétition*, lat. *repetitio*. Figură de stil care constă în utilizarea aceluiaşi grup de sunete, a aceluiaşi cuvînt, a aceleiaşi sintagme sau a aceleiaşi relaţii gramaticale de două sau de mai multe ori. Una dintre cele mai frecvente figuri de stil, pentru expresivitatea ei afectivă şi valoarea ei estetică, *R.*, în retorica antică, avea o funcţie patetică. Reluarea unui sunet sau a unui grup de sunete constituie *R. fonologică* (de ex. *aliteraţia*, cu toate formele ei, şi *asonanţa*); reluarea unui cuvînt sau a unui grup de cuvinte constituie *R. lexicală*; reluarea unei relaţii gramaticale — *R. gramaticală* (de ex. *chiasmul*. *R.* lexicală poate consta în: reluarea unui cuvînt, fără o topică specifică — *epizeuxis*: A A (A) . . . :

Scanned with OKEN Scanner

„Dar cît ne vom iubi / / Nici noi nu *ştim* /, Nici lumea nu va *şti* . . . / Şi nu va *şti*-o, poate, niciodată. . . "(I. Minulescu, *Romanţă fără muzică*); reluarea unui cuvînt sau a unui grup de cuvinte, întreruptă prin interpunerea altui cuvînt sau grup de cuvinte: *epanalepsă* (v.); reluarea unui cuvînt sau a unui grup de cuvinte la începutul unor unităţi sintactice — *anaforă* (v.); sau la sfîrşitul lor — *epiforă* (v.); reluarea unui cuvînt în poziţie iniţială combinată cu reluarea unui cuvînt în poziţie finală, adică o anaforă combinată cu o epiforă — *simplocă* (A...B/A...B: „*Nu vrea să iasă... Nu vreau* să vrea să *iasă*" (Delavrancea, *Apus de soare*, III, 8); reluarea în ordine inversă a termenilor unei sintagme care-şi păstrează înţelesul — *conversie* („... *toate dorm. / Dorm toate*-n paza albelor priviri de stele" (I. Minulescu, *Cîntec de leagăn*); reluarea detaliată, explicită a fiecăruia dintre membrii unei părţi multiple de propoziţie — *epanodă*: AB(C) / A...B...(C). („Anicuţa neichii dragă, / Toată lumea mă întreabă / De ce eşti *neagră* şi *slabă*? / *Neagră sînt de felul meu* / Şi *slabă de dorul tău*" *(Cîntec popular)*; reluarea unui cuvînt la sfîrşitul unei unităţi sintactice şi la începutul celei următoare — *anadiplozâ* (v.); reluarea aceluiaşi cuvînt sub diverse forme flexionare — *poliptoton*: A... A_1...A_2: „Tu ai fost divinizarea frumuseţii de *femeie* / *A femeei*, ce şi astăzi tot frumoasă o revăd" (Eminescu, *Venere şi Madonă*); reluarea unor părţi de vorbire cu aceeaşi rădăcină — *parigmenon*: „Să *plîngi* tu *plînsul* tuturor" (Vlahuţă); reluarea unui cuvînt cu sensul schimbat — *antanaclază* (deosebită de *diaforă*, (v.): „Unii spun totdeauna ce *ştiu*, iar alţii *ştiu* totdeauna ce spun". *R.H.*

REPORTAJ ≈ Termenul provine din fr. *reportage* şi semnifică relatarea amănunţită, de informare de la faţa locului, pe care o fac, ca martori, corespondenţii ziarelor, în legătură cu un eveniment sau o stare de lucruri. *R.* este o formă de publicistică strict documentară, pe o înregistrare obiectivă, de natura instantaneelor fotografice, urmărind a reda cît mai semnificativ un moment din realitatea contingentă. *R.* se afirmă ca specie în funcţie de dezvoltarea presei moderne. Apărut în decursul secolului XIX, ajunge în secolul XX una din cele mai populare specii publicistice, venind să îndestuleze din plin, cu amănunte anecdotice revelatoare, curiozitatea generală pentru ceea ce se întîmplă în lume. Deşi de un interes efemer, prin însăşi condiţia servituţii sale la contingent, în sensul cel mai literal, *R.* poate să capete perenitatea unei opere de valoare literară, cînd autorul îşi consemnează ancheta pe viu, cu o putere de comunicare extraor-

dinară, ca în cazul unor Egon Erwin Kisch sau Ilya Ehrenburg. Tehnica *R.*, ca modalitate de expresie a unei experienţe autentic personale a istoriei, se observă că începe a fi adoptată de la un timp şi în roman, nu o dată cu rezultate strălucite, ca bunăoară în cărţile scrise de Hemingway şi Malraux, ca martori ai războiului civil din Spania. În literatura română, Geo Bogza, cu ale sale pagini realist vizionare din volumul *Ţări de piatră, de foc şi de pămînt* dă *R.* o expresivitate halucinantă, în proiectarea cutremurătoare a aspectelor atinse de mizeria umană, în funcţie şi de teribilele adversităţi ale solului, în unele regiuni din geografia României, în epoca dintre cele două războaie mondiale. *D.P.*

RESTAURAŢIE ≈ Termen provenind din fr. *restauration*, lat. *restauratio* „restaurare". **1.** Perioadă în istoria literaturii engleze, cuprinsă între 1660 (reinstalarea la tron a dinastiei Stuart, prin Charles II) şi 1702 (începutul domniei reginei Ann). Ca reacţie faţă de literatura fantezistă, sclipitoare, a Renaşterii elisabetane, arta *R.* manifestă orientări spre *clasicism* (v.). Se teoretizează criterii, reguli care să disciplineze inspiraţia şi forma; literatura e analitică, intelectualizată, realistă — semn al influenţei spiritului raţionalist francez. Genurile predilecte sînt dramaturgia şi satira. Teatrele, închise de Parlament în 1642, se redeschid în 1660. John Dryden (scriitorul reprezentativ al epocii), Thomas Otway compun tragedii eroice. Întîiul este şi autorul unui *Eseu asupra poeziei dramatice* (1668), unde expune programul noii şcoli: respectarea regulii celor trei unităţi, versificaţie rimată, simplicitate. Teatrul comic asociază erudiţia şi bufoneria; cu Dryden, G. Etheredge, Ch. Sedley, Th. Shadwell, W. Congreve începe comedia de moravuri ori caracter. În satiră, care e cinică şi licenţioasă, se ilustrează A. Marvell, Samuel Butler *(Hudibras)*. **2.** În istoria Franţei, epoca restabilirii monarhiei Bourbonilor (1814—1830), urmînd imediat primului imperiu. Literatura are caracter eclectic. *M. Vor.*

RETICENŢĂ ≈ Provine din fr. *réticence*, lat. *reticentia* „tăcere înadins", şi desemnează figura de stil care constă în întreruperea bruscă şi intenţionată a enunţului. Cititorul, obligat să încheie gîndul autorului, rămas în suspensie, îl poate uşor deduce din context, ca în versul lui Vergiliu (*Eneida*, I, 135), în care Neptun spune: „Quos ego... sed motos praestat componere fluctus" (Pe aceştia eu... dar este mai cuminte să potolesc valurile). Această inhibiţie, pornind de la vechi tabuuri, este valorificată şi în poezia modernă. Şi Racine (*Britannicus*, actul II, scena 5) întrerupe astfel, foarte sugestiv, cuvintele lui Junie: „Ah! cher Narcisse, cours au devant de ton maître;/

Scanned with OKEN Scanner

Dis-lui... Je suis perdue et je le vois paraître" (Dar, scumpe Narcis, aleargă întru întîmpinarea stăpînului tău; spune-i... Sînt pierdută! îl văd venind). La Eminescu, în *Împărat şi proletar*, proletarul îşi lasă în suspensie la un moment dat discursul: „O! aduceţi potopul, destul voi aşteptarăţi / Ca să vedeţi ce bine prin bine o să ias'; / Nimic...". Unii autori deosebesc *R.* de *aposiopeză* prin diferenţele în motivarea întreruperii enunţului: *aposiopeza* reprezintă suspendarea discursului din cauza grabei sau pentru că interlocutorul îi poate deduce foarte lesne continuarea. *R.H.*

RETORICĂ ≈ Termenul provine din ngr. *ritoriki*, fr. *rhétorique*, it. *retorica*, lat. *rhetorica*, gr. *retorike*; radicalul * *Fer-* „a vorbi". a) Cea mai veche definiţie a fost dată de Corax din Siracuza (aprox. 470 î.e.n.): „arta vorbirii care produce convingeri" (Platon, *Gorgias*, 452 e); cea mai largă îi aparţine lui Quintilian (*Arta oratorică*, 2, 17, 37): „ars bene dicendi" (arta de a vorbi bine), spre deosebire de gramatică, definită drept: „ars recte dicendi" (arta de a vorbi corect). Adverbul *bene* din definiţia *R.* comportă două sensuri: 1) *Virtutes oratoris* (virtuozitatea oratorului); 2) *mores oratoris* (caracterul oratorului). Ultimul sens reia categoriile morale introduse de Cato cel bătrîn în definiţia oratorului: „vir bonus dicendi peritus" (bărbat cu ţinută morală şi priceput în arta vorbiri). Au existat încercări de a restrînge definiţia *R.* după: 1) domeniul de aplicare — viaţă publică (civiles questiones): „bene dicere in civilibus questionibus" (a vorbi bine în chestiunile publice) — Fortutianus, *Arta retorică* 1, 1 (cf. şi Cicero *De inventione* — Despre invenţiune, 1, 5, 6); 2) scopul — convingerea auditoriului: „*R.* este posibilitatea de a descoperi în fiecare caz ceea ce este susceptibil de a crea convingerea" — Aristotel, *Retorica*, 1, 2, 1 (definiţie reluată şi de Cicero în *De oratore* — Despre orator, 1, 31, 138). Cele două definiţii restrictive sînt unite de Isidor din Sevilla: „Rhetorica est bene dicendi scientia in civilibus questionibus ad persuadendum iusta et bona" (Retorica este ştiinţa de a vorbi bine în chestiunile publice pentru a convinge despre lucrurile drepte şi bune); cf. şi *Retorica către Herrenius*, 1, 2, 2. Aceste definiţii, cu mici variaţii, se regăsesc pînă în zilele noastre. b) Conform teoriilor antice, *R.* se împarte după obiectul ei *(materia artis)* în trei genuri: 1) *genos dikanikon, genus iudicale* — elocinţa judiciară; 2) *genos symbuletikon, genus deliberativum* — elocinţa deliberativă sau politică; 3) *genos epideiktikon* sau *panegyrikon, genus deliberativum* — elocinţa panegirică sau fastuoasă. În antichitate, primele două dispar odată cu căderea regimurilor democratice, al treilea ia o mare dezvoltare în timpul imperiului roman, cînd lauda suveranului *(basilikos logos)* devine gen aparte. Cuvîntările *panegirice* (v.) au avut o mare influ-

Scanned with OKEN Scanner

enţă asupra literaturii medivale. *R.* ca disciplină se compune din cinci părţi: 1) *heuresis, inventio* — heuristică (găsirea temei); 2) *taxis, dispositio* — ordonarea; 3) *lexis, elocutio* — expresia; 4) *mneme, memoria* — memoria (găsirea exemplelor); 5) *hypocrisis, actio* — dicţiunea. Dintre acestea, prima, *inventio*, are cea mai mare însemnătate şi i s-au dedicat tratate speciale (cf. Cicero, *De inventione*). Scopul ei era de a suscita bunăvoinţa auditoriului (*captatio benevolentiae* — cîştigarea bunăvoinţei), doritor să asculte şi dispus să se lase învăţat. În antichitate, *R.* a dominat întreaga mişcare literară. Deoarece obiectul ei era discursul rostit, *R.* apare ca o ştiinţă practică. Există însă şi o *R.* teoretică, a cărei obiect este opera artistică în general (cf. Quintilian, 2, 17, 3—4). Teoreticienii antici au subliniat adesea raportul între *R.* şi *poetică* (v.) (cf. Cicero, *De oratore*, 1, 15, 70; Quintilian, 2, 18, 3—4 etc.). În consecinţă, *R.* teoretică era *critica literară* (v.) a anticilor, denumită de greci *kritike tehne*, de romani *inspectio*. *Inspectio* are două părţi componente: 1) *cognitio* — cunoaşterea operei; 2) *aestimatio* — judecata de valoare. Criteriul pentru *aestimatio* era *virtus artis* (valoarea artistică) a operei. Categoriile criticii literare erau: *laus* — elogierea şi *vituperatio* — criticarea. Întrucît *aestimatio* avea ca scop crearea de convingeri în ce priveşte valoarea operei, ea ţinea de *genus demonstrativum*. *R.* utilizează *tropi* (v.) şi *figuri* (v. *Figuri de stil*); tropul *R.* este definit drept deplasarea înţelesului unui cuvînt de la sensul lui propriu (Quintilian, 9, 1, 4), de pildă: *metafora* (v.), *sinecdoca* (v.), *metonimia* (v.) etc.; figura *R.*, uneori confundată cu tropul, este o deviere de la vorbirea comună, fără modificarea sensului cuvintelor (Quintilian, 9, 1, 11), de pildă: *repetiţia* (v.), *anadiploza* (v.), *silepsa* (v.) etc. *R. epideiktică* sau *de aparat* denumeşte discursul model. Orice discurs trebuie să aibă argumente care să se adreseze atît raţiunii cît şi sentimentelor ascultătorilor; există însă argumente aplicabile în cele mai diferite cazuri, teme abstracte ce pot fi dezvoltate *ad libitum*, numite *koinoi topoi, loci communes* (locuri comune, v. *Clişeu*). Teoria acestor argumente se numeşte *topică*. După dispariţia raţiunii de a fi a *R.*, *topos* este clişeul general valabil din punct de vedere literar. *R.* cuprindea, pe lîngă analiza discursurilor şi a operelor literare, clasificarea acestora şi discutarea elementelor lor componente. În acest sens ea a constituit teoria *prozei* (v.) şi, de multe ori, *teoria literară* (v.) a anticilor. Influenţa ei s-a exercitat de-a lungul secolelor şi asupra celorlalte arte, de exemplu asupra muzicii: există o heuristică muzicală (cf. *Invenţiunile* lui J. S. Bach), o topică muzicală etc. c) *R.* apare ca disciplină în sec. V î.e.n., la Siracuza, după căderea tiraniei şi instaurarea democraţiei. Creatorii ei sînt Corax şi Tisias. De la început au existat discuţii asupra caracterului *R.*, dacă ea este *empeiria*,

Scanned with OKEN Scanner

tribe (experienţă), *tehne, ars* (artă), *episteme, scientia* (ştiinţă). Sofistul Gorgias introduce *R.* la Atena în timpul războiului peloponeziac (aproximativ anul 427 î.e.n.). Polos şi Likymnios, elevi ai săi, redactează primele cărţi de *R.* Sofiştii, adepţi ai agnosticismului şi ai relativismului, pun în centrul învăţăturii lor *R.* Conform teoriei lor, nu există adevăruri imuabile, ci totul depinde exclusiv de modul de argumentare. În cadrul mişcării sofiste apare conceptul de *kairos*, care constă în adaptarea discursului la psihologia şi mentalitatea auditoriului. Împotriva teoriilor sofiste se ridică Platon, care încearcă să întemeieze o *R.* fundamentată pe adevăr şi pe valorile morale (vezi dialogul *Gorgias* şi, mai ales, *Phedru*). Aristotel reia discuţia, arătînd că *R.* este o *tehne* pe care o defineşte drept : „căutarea speculativă a mijloacelor de a produce un lucru, mijloace a căror origine se află în agentul creator, nu în agentul creat" *(Etica Nicomahică)*. Obiectul *R.* este convingerea. Conform teoriei lui Aristotel, utilitatea *R.* răspunde următoarelor necesităţi : 1) adevărul are o forţă persuasivă mai mare decît falsul, dar nu convinge decît dacă este abil susţinut ; 2) *R.* este un bun instrument de popularizare a ştiinţei ; 3) *R.* conduce la capacitatea de a prevedea şi de a respinge argumentele adversarului ; 4) incapacitatea de a se apăra prin arta vorbirii este dezonorantă. Aristotel susţine că *R.* este analogă dialecticii : în *R.* argumentaţia se bazează pe *exemplu* (echivalentul inducţiei din dialectică) şi pe *entymem* (silogismul retoric a cărui caracteristică este premisa verosimilă). Tot Aristotel este cel care introduce în *R.* studiul afectelor. În epoca elenistică (v. *Elenism*) *R.* este obiectul unui interes foarte larg. Antistene din Atena deosebeşte trei stiluri retorice *(characteres ton logon, genera dicendi)* : 1) *ischnon, subtile* = simplu ; 2) *meson, medium* = mijlociu ; 3) *hadron, grande atque robustum* = sublim. Stoicii consideră *R.* o ştiinţă. În această epocă înfloresc *aticismul* (v.) şi *asianismul* (v.). Între cele două extreme, romanii adoptă, mai ales prin Cicero, o poziţie de mijloc, sub influenţa şcolii din Rhodos. La Roma, *R.* se dezvoltă în timpul republicii, cînd Cicero se distinge prin activitatea sa de orator şi teoretician. El popularizează teoriile *R.* greceşti şi alcătuieşte prima istorie a oratoriei greceşti şi romane (dialogul *Brutus*). În epoca principatului, Quintilian redactează un manual complet de *R.* După dispariţia republicii, la Roma, ca şi în Grecia de după căderea regimurilor democratice, elocinţa îşi pierde semnificaţia, fiind incompatibilă cu formele de guvernare autoritară. Fenomenul este analizat de Tacit în *Dialogus de oratoribus* (Dialogul despre oratori) şi de Pseudo-Longin în *Tratatul despre sublim*. În aceste epoci se continuă totuşi teoria procesuală, prin exerciţii folosind cazuri juridice fictive. După căderea imperiului roman, *R.* judiciară nu mai are sens decît în ţările care au păstrat dreptul roman şi aici numai odată

Scanned with OKEN Scanner

cu reînflorirea studiilor juridice, de pildă, în Italia la sfîrşitul secolului XI. În secolul XI apare un nou sistem al *R.*, numit *ars dictaminis* sau *ars dictandi* (arta de a dicta), rezultat din necesităţile practicii administrative — modele de scrisori, diplome. Modelele epistolare se numeau *formulae*. În evul mediu, *R.* este a doua din cele şapte arte liberale. La Bizanţ supravieţuieşte teoria *R.* greacă; discrepanţa crescîndă dintre limba vie şi cea literară are drept rezultat restrîngerea interesului pentru *R.* la lumea şcolară şi transformarea ei într-o artă aulică. Modelele imitate la Bizanţ : Isocrate, Aelius Aristides etc. În occident, *R.* continuă să fie pînă în secolul XVIII o ştiinţă indispensabilă. Academia franceză (1635) îşi propunea să redacteze, pe lîngă un dicţionar şi o gramatică, o *R.* Apoi, treptat, *R.* este abandonată, romanticii considerînd-o drept o disciplină sterilă (V. Hugo, de pildă), care conduce la construirea unui discurs inutil şi pompos, iar regulile impuse de ea drept o stavilă în calea originalităţii. Reacţii faţă de această teorie găsim la Baudelaire, care, în *Curiosités esthétiques* (Curiozităţi estetice), susţine că legile *R.* ajută la manifestarea originalităţii : „Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai" (Şi niciodată prozodiile şi retoricile n-au împiedicat originalitatea să se producă în mod distinct. Contrariul, că ele au ajutat originalităţii să se manifeste, ar fi infinit mai adevărat), şi, în secolul nostru, la Paul Valéry, care socoteşte ornamentele, artificiile şi rafinamentele *R.* drept, efecte ale unor proprietăţi profunde şi ale „sensibilităţii formale". În Ţările Române au fost publicate manuale de *R.* în sec. XVIII şi XIX : Ioan Molnar Piuariu, *Retorică, învăţătură pentru tîlcuirea frumoasei cuvîntări*, Buda, 1798; Simion Marcovici, *Curs de retorică*, Bucureşti, 1834; D. Gusti, *Retorică pentru tinerime*, Iaşi, 1852. Epoca modernă cunoaşte încercări de resurecţie a *R.* (v. *Neoretorică*), specializată ca disciplină filozofică sau lingvistică. *Gh.C.*

RIMĂ ≈ Provine din fr. *rime*. Datînd din secolul XII, termenul desemna ultimul *picior* (v.) al versului. Denumeşte identitatea acustică a silabei sau silabelor finale a două cuvinte. *R.* are o valoare estetică, accentuarea finală şi pauza punînd în relief omofonia şi *eufonia* (v.) precum şi sensul cuvîntului care încheie versul. G. Călinescu aprecia *R.* numai ca un „accent al ideii", valoarea ei fiind dependentă de „accentul ideologic, către care se îndreaptă ca mareea toate imaginile versului". I.M. Lotman observă că *R.* este cu atît mai bogată, cu cît are o încărcătură semantică mai mare. *R.* pot fi clasificate din punct de vedere morfologic : a) *lexicale* (unde coincide tema cuvintelor) : *plai/rai*; b) *gramaticale* (unde coincid desinenţele flexionare) : hăul*ind* / chiu*ind*; c) *lexico-gramaticale* (sînt identice

sunete atît ale rădăcinii, cît şi ale desinenţei gramaticale): *zilei* / *milei*. Clasificarea după gradul de armonie: a) adîncimea armoniei: *R. sărace* (cele ce încep cu ultima vocală accentuată din cuvînt), *bogate* (cele în care se potrivesc şi consoanele de dinaintea ultimei vocale accentuate), *foarte bogate*, *leonine* (v.) (duble sau superflue); b) după precizia armoniei: *R. propriu-zise*, *R. asonante* (nepotrivirea sunetelor urmînd după ultima vocală accentuată, ca în versul popular şi, cu efect expresiv, la Eminescu: *adînc* / *plîng*). Clasificarea după accent: *R. simple* şi *R. complexe*. *R.* simple pot fi *masculine* — cînd se rimează cuvinte cu un singur accent principal, pe ultima silabă: pămînt / sînt; *feminine* — cînd se rimează cuvinte la care accentul principal cade pe penultima silabă: ex. icoánă / coroánă; *R. complexe* sînt cele care împerechează cuvinte care pe lîngă accentul principal au şi accente secundare, potrivirea începînd cu silaba antepenultimă (*R.* dactilice) — ex.: „Clătind catárgele / tremură lárgele"; şi *R. hiperdactilice* (peonice) — cînd accentul cade pe a patra silabă: ex.: málurile / válurile. Clasificarea *semantică*: a) *R. internă* sau *interioară* sau *R. funambulescă* sau *extravagantă* — cuvîntul de la *cezură* (v.) rimează cu cel de la finele versului: „Uite *fragi*, ţie *dragi*". E frecventă în *distihul* (v.) *elegiac*; b) *R. identică* sau *redublată* sau *obsesivă*: „Cînd te doresc eu cînt *încet-încet* / Plec capul în pămînt *încet-încet* / Şi glasul meu răsună tînguios / Ca tristul glas de vînt *încet-încet*"; c) *R. echivocă* — cuvintele omofone diferă prin sens: *leagăn* / *leagă-n*; d) *R. rară* — o surprinzătoare împerechere de acorduri sonore şi semantice: *ger*/Homer, a*daos*/Mene*laos*, *Maur*/*aur*; e) *R. compusă*: trimite—*voi*/*noi*, *dascăl*/recu*noască-l*; f) *R. aproximativă*, în care omofonia silabelor accentuate nu este completă, deoarece în finalul cuvintelor consoanele dure alternează cu cele palatalizate: ne*caz*/*azi*. *R.* leagă între ele rîndurile-vers, formînd o construcţie ritmică numită *strofă* (v.). Strofele diferă după numărul şi ordinea *R.*, ex. *distihul* (v.) alexandrin; terţetul — *a a a*, una din formele sale constituind *terţina* (v.) — *a b c* / *b c d* / *c d c* etc.; *catrenul* (v.) — *a a* / *b b* sau *a b* / *a b* sau *a b* / *b a*: „A fost odată ca-n poveşti, / A fost ca niciodată, / Din rude mari împărăteşti, / O prea frumoasă fată" (*Lucefărul* — M. Eminescu); *cvintetul*; *sextina* (v.); *septetul*; *octava* (v.); *nona*; *decima*; strofa de 12 rînduri. Gruparea specială a versurilor şi a *R.* este specifică poeziilor cu formă fixă: *sonetul* (v.), *rondelul* (v.), *glossa* (v.), *gazelul* (v.) etc. După poziţia în strofă, *R.* pot fi: *împerecheate (a a b b)*; *încrucişate (a b a b)*; *îmbrăţişate (a b b a)*; *variate* (cînd versurile rimează fără nici o regulă). *R.* repetată la un grup de versuri succesive se numeşte *monorimă* (v.). Versurile care evită *R.* se numesc *versuri albe* (v. *Vers*). *A.M.*

RITM ≈ Termenul provine din fr. *rythme*, lat. lit. *rhythmus*, gr. *rhythmos* „mişcare regulată şi măsurată, cadenţă melodică" şi îşi are originea în comenzile apărute în procesul muncii. *R.* este obţinut prin repetarea regulată a unor silabe accentuate, neaccentuate şi a pauzelor, deci prin reluarea unor unităţi lingvistice izometrice. *R.* este determinat de conţinutul exprimat fie în vorbirea orală, fie în *proză* (v.) sau în *poezie* (v.). Unitatea ritmică este silaba. În versificaţia cantitativă, unitatea de măsură era *mora* — timpul necesar pentru pronunţarea unei silabe scurte. O silabă lungă dura două more. Prin îmbinarea silabelor scurte şi lungi s-a ajuns la formarea unităţii ritmice denumite *picior* (v.). Picioarele se grupau în *metri* (v.), dintre care cel mai cunoscut era *hexametrul* (v.). Ion Heliade Rădulescu dă următorul exemplu de hexametru românesc: „Toţi încetară cu feţele-ntinse tăcînd să-l asculte". În versificaţia calitativă silaba nu mai este considerată după timpul necesar rostirii, ci după accentuarea (⏑) sau neaccentuarea (∪) ei. Se ajunge la constituirea *rîndului-vers*, prin care se înţelege organizarea sonoră a unei unităţi finite, care îndeplineşte funcţia de unitate ritmică. *R.* versului calitativ se bazează pe accentuarea şi neaccentuarea silabelor, pe pauze şi pe *rimă* (v.). După modul cum sînt grupate, se disting trei tipuri de versuri: *silabic* — în fiecare rînd-vers se găseşte acelaşi număr de silabe, ex.: *alexandrinul* (v.); *silabo-tonic* — fiecare rînd-vers conţine acelaşi număr de silabe accentuate şi neaccentuate; *tonic* (versul liber) (v. *Vers*). În versul românesc, elementul fundamental este măsura ritmică formată din 2, 3, 4, 5, 6 silabe. Astfel formele *R.* pot fi: 1. *binare*: R. *trohaic* (cînd unitatea metrică este troheul ⏑ ∪: „Doină, / doină, / cîntec / dulce" ⏑∪/⏑∪/⏑∪/⏑∪) şi *R. iambic* (cînd unitatea metrică e *iambul* ∪⏑: „A fost / oda / tă ca-n / poveşti" ∪⏑/∪⏑/∪⏑/∪⏑∪); 2. *ternare*: *dactilic* (bazat pe un dactil: ⏑∪∪: „Ard depăr / tările" ⏑∪∪/⏑∪∪); *anapestic*, numit şi ritm antidactilic, bazat pe un anapest: ∪∪⏑ „De-mi vorbiţi mă fac că n-aud ∪∪⏑ / ∪⏑∪ / ⏑∪, vers poliritmic, format dintr-un anapest un amfibrah şi un troheu; şi *R. amfibrahic* (bazat pe un amfibrah: ∪⏑∪), *R. cult*: „O, moartea e-un chaos, o mare de stele" ∪⏑∪/∪⏑∪/∪⏑∪/∪⏑∪/; *R. cretic*, bazat pe unitatea cretică, opusă amfibrahului, formată din două silabe accentuate şi una neaccentuată, cuprinsă între celelalte două ⏑∪⏑ („Să-mi fie somnul lin" ∪⏑∪/⏑∪⏑, amfibrah + cretic). 3. Forme *R. cuaternare*, bazate pe unităţile ritmice de patru silabe, dintre care una poartă accentul: *peon I* ⏑∪∪∪ („Valurile, vînturile" ⏑∪∪∪/⏑∪∪∪); *peon II* ∪⏑∪∪ („Luceafărul aşteaptă" ∪⏑∪∪/∪⏑∪, peon II + amfibrah); *peon III* ∪∪⏑∪ („O mreajă de văpaie" ∪⏑∪/∪∪⏑∪, amfibrah + peon III); *peon* IV ∪∪∪⏑ („Să mă lăsaţi să mor" / ∪∪∪⏑/∪⏑, peon IV + iamb). *R.* peonic

Scanned with OKEN Scanner

e citat la noi de Eminescu, în *Cum negustorii din Constantinopol*, care îl socotea un *R.* de diamant. Este folosit mai ales în versul cult. Cuaternar e şi *R. coriambic*, bazat pe un *coriamb* (un troheu + un iamb : ⏑ ∪ ∪ ⏑). 4. Forme *R. cvinare* : *R. mesomacru*, alcătuit din unităţi metrice de 5 silabe ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ : „Pe-un prund de oseminte" ∪ ⏑ / ∪ ∪ ∪ ⏑ /, iamb + mesomacru. 5. Forma *R. senară*, *R. hipermesomacru* alcătuit din unităţi metrice de 6 silabe ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ („Pe mişcătoarele cărări" ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ / ∪ ⏑, hipermesomacru + iamb). *R.* se bazează pe accente, pauze, intonaţie, pe *R.* ideilor şi al sentimentelor conţinute în vers. Partea poeticii care se ocupă cu studiul *R.* folosite în poezie şi în proză se numeşte *ritmică*. Ea era *cantitativă* în limbile în care *R.* era determinat de succesiunea silabelor lungi şi scurte (greacă, latină) şi este *calitativă*, în limbile în care *R.* coincide cu accentul tonic al cuvintelor din vers (română, italiană). *A.M.*

RITORNELĂ ≈ Termenul provine din it. *ritornello* (cf. *ritorno* „întoarcere"), fr. *ritournelle*. Formă strofică intrată în poezia europeană, venind dinspre vechiul cîntec popular italian, mai exact dinspre cel toscan, şi alcătuită din trei versuri cu o metrică destul de variată. De multe ori versul prim este mai scurt decît celelalte două şi rimează cu al treilea, dînd o deosebită sprinteneală strofei, făcînd-o în chip special aptă de a exprima o *improvizaţie* (v.), un impromptu. În literatura germană, unii romantici au încercat, cei dintîi, adaptarea acestei structuri metrice atît de potrivite cu o liberă mişcare interioară. Printre ei, Rückert şi Storm. La noi, Coşbuc, care a folosit mai toate formele de versificaţie tradiţionale, a dat şi cîteva „improvizări", intitulate *Fresco-ritornele*, alcătuite din trei versuri egale, de cîte 13 picioare, rimînd 1 cu 3, ca de pildă : „Îi plac poveştile, încet şi la ureche, / Şi ce-i spui nou? Dac'o sărut fără poveste / E vecinic nouă pentru noi povestea veche". *Z.D.B.*

ROCOCO ≈ Termenul provine din fr. *rococo* (cf. *rocaille* „pietriş" — masă calcaroasă cu incrustaţii de scoici, utilizată în construirea grotelor artificiale şi a altor ornamentaţii în secolul XVIII). Denumire aplicată iniţial unui stil în arta decorativă — stil „rocaille" sau *R.* — şi apoi, prin analogie, unui complex stilistic determinant în literatura dintre 1730—1780. Prezenţa scoicii ca motiv esenţial în plastica *barocului* (v.) tîrziu nu are doar o semnificaţie pur decorativă. Alături de alte asemenea elemente, motivul scoicii joacă rolul unui simbol stilistic. Stilul pe care-l reprezintă implică primatul decorativului, predilecţia pentru expresia stilizată, pentru miniatură, complacerea într-o naivitate contrafăcută, în gingăşie mimată. Dacă termenul e introdus în prima jumătate a secolului trecut (Stendhal îl utilizează în 1829) pentru a defini un stil al artelor

plastice din secolul XVIII, abia la sfîrşitul secolului XIX apare în terminologia istoriei literare, la început în Germania, mai apoi în alte ţări. Complexul stilistic, mai curînd decît epoca istorică, pe care îl desemnează termenul *R.* în istoria literară implică, pe de o parte, înclinaţia spre anume genuri şi specii, pe de altă parte o manieră şi anumite modalităţi specifice ale expresiei. Speciile cultivate de preferinţă sînt: idila mitologică (Gessner), pastorala (Florian), poezia erotică de inspiraţie anacreontică (E. von Kleist, Gleim, Götz, Bellamy, Bilderdijk, Bellman), poemul eroi-comic (Voltaire, Pope), povestirea frivolă în versuri, fabula şi poezia de circumstanţă sau „poésie fugitive" (Hagedorn, Gay, Gellert, dar şi Voltaire, Lessing), nuvela umoristică (Sterne, Wieland), comedia satirică, uneori cu elemente realiste (Marivaux, Beaumarchais, Goethe în tinereţe). Prin maniera *R.* (tinzînd adeseori spre manierismul formalist) se accentuează caracterele lucide ale creaţiei literare, care se vrea un divertisment rafinat. Astfel se evită voit temele prea grave, ca şi manifestarea unor afecte mai adînci; se caută uşurinţa graţioasă în expresie, tonul operelor *R.* fiind de cele mai multe ori jucăuş, bine dispus („enjoué"); se formează un stil galant-erotic, prin stilizarea sentimentelor sau prin ingenuizarea lor. Repudierea, uneori tacită, alteori explicită, a gravităţii, de teama pedanteriei, tratarea umoristică a temelor serioase, apetenţa erotică, precum şi căutarea iregularităţilor formale, pentru evitarea monotoniei, au făcut ca literaţii utilizînd modalităţi stilistice *R.* să fie învinuiţi de frivolitate şi imoralitate. Adeseori acestea sînt aspecte de suprafaţă. Există evidente relaţii între spiritul *R.* şi relativismul iluminist; imoralitatea aparentă se temperează prin apologia virtuţilor domestice (Gellert), iar căutările formale se asociază cu respectul formelor clasice încă în vigoare, dar folosite ca mijloace de expresie ale individualismului din secolul XVIII (Parny, Jean-Baptiste Rousseau). S-a demonstrat în istoria noastră literară (îndeosebi de către G. Călinescu) influenţa unor minori ai poeziei *R.* („mica poezie") asupra începuturilor liricii române moderne (Văcăreştii, C. Conachi). *N.B.*

ROMAN ≈ Termen provenit din fr. *roman* (atestat în Franţa în a doua jumătate a secolului XII). *R.* se defineşte ca o mare formă epică în *proză* (v.), deschisă modificărilor de structură şi îmbogăţirilor de conţinut. Definiţia termenului evoluează odată cu istoria speciei şi în raport cu epoca şi idealul literaturii. La început *R.* era povestirea imaginară a unor aventuri cavalereşti şi sentimentale. Pînă în secolul XVIII, *R.* nu i se acordă o valoare artistică, fiind considerat o operă lipsită de importanţă (în comparaţie cu normele artelor poetice antice), ce nu poate fi luată în serios datorită

Scanned with OKEN Scanner

exagerării fanteziste a întîmplărilor sau frivolității erotice. Gustată de marele public și dovedind o mare permeabilitate la înnoiri în formă (influența stilului epistolar, memorialistic, a cronicii, a jurnalului) și conținut (morală, religie, filozofie, știință), devine principala formă epică ce domină, din secolul XIX, literatura. În literatura engleză există doi termeni : *the romance — romanțul* : povestire eroică despre persoane și lucruri fabuloase ; și *the novel — romanul* : evocă viața reală și obiceiurile din epoca în care a fost scris. În raport cu dubla sa origine, din *epopee* (v.) și din narațiunile de dragoste ale evului mediu, se pot delimita caracteristicile speciei, ca și principalele teorii asupra *R.* 1. *Epopee* (v.) — *R.* a). Din punctul de vedere al conținutului, *R.* și *epopeea*, spre deosebire de alte forme narative mai mici *(nuvela, povestirea)*, dau impresia de cuprindere a întregului unei lumi, prin ampla desfășurare a evenimentelor, situate într-un cadru spațial și temporal ce se poate lărgi în funcție de scopul operei. În plus, epopeea alege tematic momente istorice de mare semnificație. b) Ca și epopeea, *R.* are o structură narativă complexă, permițînd desfășurarea în planuri paralele a subiectului, folosirea unui număr mare de *personaje* (v.), combinarea nucleelor narative. c) În epopee, personajul acționează dominat de un destin care nu rezultă din motivările sale interioare, ci este impus din afară. El este mai puțin privit în ipostaza sa individuală și mai mult în cea eroică. În *R.*, personajul apare ca individ ce are libertatea de a reflecta lumea, modificîndu-și destinul ca urmare a jocului întîmplărilor exterioare sau al motivărilor interioare. d) Trecerea de la epopee la R., prin renunțarea la vers în favoarea prozei, face posibilă nu numai îmbogățirea conținutului, dar și schimbarea regulilor de *compoziție* (v.), eliberarea de o structură fixă, închisă. Această trecere constituie semnul unor profunde schimbări în structura tipurilor de civilizație. G. Lukács (*Teoria romanului*, 1920) arată că : epopeea este produsul unei civilizații închise, în care există un acord între individ și lume, unde nu există o condiție dilematică a individului, ci doar aspirația spre o armonie pe care acesta o consideră deja existentă ; prin opoziție, *R.* este produsul unei civilizații cu structură deschisă, în care, ordinea anterioară fiind abolită, individul se află într-o continuă căutare spirituală. 2. *Nuvelă* (v.) — *R.* Ținînd cont de deosebirile dintre *R.* și *nuvelă*, originea *R.* nu mai este raportată la epopee, ci la nuvelă. Formaliștii ruși, și de la ei majoritatea cercetărilor actuale de teorie a narațiunii, pornesc de la nuvelele-anecdotă ale Renașterii care, prin diferite procedee, pot fi reunite în cicluri de tipul *Decameronului*. *R.* ca formă narativă mare se reduce de obicei la conexarea nuvelelor într-un întreg. B. Tomașevski *(Teoria literaturii)* distinge, în acest sens, trei tipuri de construcție romanescă : a) construcție *etajată* sau

înlănțuită : fiecare nuvelă își lărgește materialul tematic în raport cu precedenta (Lesage, *Gil Blas*) ; b) construcția *inelară* : una dintre nuvele, cea care servește drept cadru, se desface, lungindu-se pe întregul *R.* ; celelalte nuvele sînt față de ea episoade interferente (Jules Verne, *Testamentul unui excentric*) ; c) construcția *paralelă* : personajele sînt organizate în cîteva grupuri paralele, acțiunile fiecărui grup constituind „un plan aparte" (L. Tolstoi, *Anna Karenina*). Clasificarea *R.* este supusă unor criterii foarte diverse, care nu reușesc să acopere posibilitățile speciei : 1. după situarea în timp a acțiunii : *R.* istorice, *R.* contemporane și *R.* de anticipație ; 2. după cadrul social sau geografic : *R.* urbane, rurale, regionale ; 3. după forma de organizare : *R.* epistolar, *R.* jurnal, *R.* cronică etc. ; 4. după substanța epică : *R.* de întîmplări, *R.* de figuri, *R.* frescă etc. Teoria *R.*, ca și a prozei în general, apare și se dezvoltă în ultimele două secole. În evul mediu și în clasicism, nefiind între speciile apreciate de poeticile clasice, *R.* nu e luat în considerație din punct de vedere estetic. Legat de dezvoltarea societății burgheze (A. Thibaudet), *R.* devine, începînd cu secolul XIX, o preocupare teoretică constantă. Perspectivele de abordare a teoriei *R.* sînt multiple (istorice, sociologice, psihologice, filozofice), dat fiind caracterul eterogen al conținutului său. Într-una din direcțiile sale cele mai interesante, teoria prozei contemporane (formalism, structuralism) concepe evoluția *R.*, mai ales în secolul XX, ca o revoltă împotriva anecdoticului, ca o evaziune din sfera povestirii și ca o meditație asupra propriei forme. Discursul (v. *Narațiune*) contestă povestirea, autorul dînd succesiv două sau mai multe versiuni ale aceluiași eveniment. *R.* devine povestea organizării discursului (A. Gide, *Falsificatorii de bani*). Istoria *R.* este legată de apariția termenului, în secolul XII, iar unele opere ale antichității (Petronius, *Satyricon*), numite prin extindere *R.*, nu pot fi încadrate aici. Între primii autori de *R.*, Chrétien de Troyes fixează tiparul *R.* medieval, care îmbină idealul iubirii cavalerești cu relatarea unor întîmplări captivante. Bucurîndu-se de succes, specia e cultivată pînă la epuizare. Moda *R.* cavalerești este urmată de cea a *R.* pastoral (Sannazaro, *Arcadia*, 1480 ?). În Renaștere, *R.* nu se îmbogățește nici prin înnoirea conținutului, nici ca structură, pentru că, nefiind moștenit de la antici, nu e prețuit și pentru că *R.* însuși, ancorat în idilism și în poză aristocratică, nu mai găsea în sine resurse artistice suficiente. Pînă în secolul XVIII puține opere dau strălucire speciei : *Pantagruel* (1533) și *Gargantua* (1535) de Rabelais, *Don Quijote* (partea I : 1605, partea a II-a : 1615) de Cervantes. Pentru *R.* european, secolul XVII e hotărîtor : devenit *baroc* (v.), saturat de elemente romanești exterioare — aventuri nenumărate, invenție inepuizabilă, îndepărtări și rupere de real prin miraculos și alegoric (vezi *R.* de tipul *Le Grand*

Scanned with OKEN Scanner

Cyrus — Cirus cel Mare, 1649 — 1653, de Melle de Scudéry), *R.* descoperă după modalităţi de a-şi depăşi criza : *R.* psihologic (D-na de La Fayette — *Prinţesa de Clèves*, 1678, apoi Marivaux, Abatele Prévost) şi *R.* realist (Ch. Sorel, *Francion*, 1662 ; Furetière, *Romanul burghez*, 1666). Alegîndu-şi drept personaje oameni de stare mijlocie, care trec tihnit prin viaţă şi pe care-i întîlnim în fiecare zi, Furetière anticipa unul din principiile *realismului* (v.). Se ajunge la realism, la *R.* de tip balzacian, printr-un lung ocol, în secolul XVIII, al *R.* sentimental (în genul lui Rousseau, *Noua Heloiză*, 1781). Prin contribuţia *R.* englez al secolului XVIII (Richardson, Fielding), specia obţine reabilitarea artistică de care avea nevoie. Prin Balzac şi realism, ambiţionează la condiţia totalităţii, atît din punctul de vedere al modalităţilor narative, ca specie sincretică, cît şi din cel al conţinutului, ca imagine completă a societăţii (Stendhal, Dickens, Thackeray). *R.* naturalist (v. *Naturalism*), care continuă *R.* realist, prin urmărirea unor reacţii psihologice primare, instinctuale (Zola, Th. Hardy, G. Verga) descoperă lumea subconştientului, exploatată mai ales de romancierii secolului XX. La începutul secolului XX, Proust, Joyce, V. Woolf schimbă structura tradiţională a *R.*, a cărui evoluţie se raportase pînă atunci mai ales la îmbogăţirea conţinutului, a categoriilor umane şi sociale investigate. Răsturnarea cronologică, jocul liber al memoriei asociative, aparenta lipsă de unitate compoziţională, viziunea fragmentară a personajului, fac din realism o formulă depăşită, deşi romancieri de prestigiu continuă să scrie în această manieră (Galsworthy, R. Martin du Gard). *R.* tinde spre o formă eseistică (Dostoievski, apoi Th. Mann, A. Malraux, A. Gide, W. Faulkner), în care dialogul de idei constituie esenţa *R.*, elementul narativ fiind un pretext (v. şi Franz Kafka). *Noul roman* (v.), pe care Sartre îl numeşte „antiroman", interesant ca experiment, împinge *R.* într-un nou punct limită. O sinteză între *R.* modern şi *R.* tradiţional, pe care-l reabilitează prin vigoarea inspiraţiei şi planul amplu al construcţiei epice, realizează romanul american al secolului XX (J. Steinbeck, E. Hemingway, W. Faulkner). Mai puţin cunoscut, dar extrem de interesant, este *R.* latino-american al ultimelor decenii (argentinianul Julio Cortázar, peruvianul Mario Vargas Llosa, columbianul Gabriel García Marquez). *R.* românesc, apărut în a doua jumătate a secolului XIX (deşintr-o accepţi elărgită, ce depăşeşte sfera speciei, *Istoria ieroglifică* a lui D. Cantemir ar putea fi considerată drept primul *R.*), debutează sub influenţa romantismului (D. Bolintineanu, *Manoil*, 1855) şi a realismului (N. Filimon, *Ciocoii vechi şi noi*, 1863). Prin D. Zamfirescu (ciclul Comăneştenilor) sau I. Slavici (*Mara*), *R.* evoluează spre construcţia narativă solidă. Adevărata perioadă de maturitate a *R.* românesc este cea interbelică, cînd se realizează sincronismul cu

Scanned with OKEN Scanner

R. european (L. Rebreanu, H. Papadat-Bengescu, Camil Petrescu). Generaţia lui M. Eliade, A. Holban optează pentru o literatură a trăirilor autentice, ce abuzează, nu de puţine ori, de transscrierea elementelor biografice. După 1944, în noile condiţii sociale, se afirmă romancieri de o certă valoare: Z. Stancu, M. Preda, E. Barbu, T. Popovici, D. R. Popescu, F. Neagu, Al. Ivasiuc şi alţii. Teoria *R.* românesc, datorită apariţiei tîrzii a speciei la noi, se află încă la început. La sfîrşitul secolului XIX pot fi întîlnite totuşi cîteva opinii notabile despre *R.* (Radu Ionescu, Titu Maiorescu, Duiliu Zamfirescu, C. Mille, N. Iorga). Mai tîrziu, G. Ibrăileanu, în studiul *Creaţie şi analiză*, disociază tipul de roman ce vehiculează personaje şi întîmplări obiectivate de cel insistînd asupra analizei cauzelor psihice ale reacţiilor umane. E. Lovinescu *(Istoria literaturii române contemporane)* dezvoltă disocierea între „subiect" (rural) şi „obiect" (urban), atribuind lenta dezvoltare a *R.* românesc preponderenţei „subiectului" asupra „obiectului", a „ruralului" asupra „urbanului". Camil Petrescu (*Noua structură şi opera lui Marcel Proust*, 1935) pledează pentru renunţarea la procedeele clasice ale realismului, deschizînd calea experimentelor tehnice. *M.A.*

ROMANTISM ≈ Termenul provine din fr. *romantisme*. Încă în 1925 se număraseră 150 de definiţii diferite ale *R.*; articolele de sinteză ale lui René Wellek, *Conceptul de romantism în istoria literară* şi *Romantismul reexaminat*, din *Concepts of Criticism* (Conceptele criticii), rezumă disensiunile şi disputele pe marginea unei definiţii voite riguroase şi atotcuprinzătoare. Neînţelegerile sînt determinate mai întîi de diversitatea punctelor de pornire, reprezentate de domeniile asupra cărora se fixează cu precădere interpretarea termenului (sociologia culturii, istoria literaturii, istoria artelor, istoria ideilor, dezvoltarea istoriografiei, psihologie, estetică). O altă cauză a diversificării opiniilor în ceea ce priveşte utilizarea termenului se referă la conţinutul pe care îl denumeşte. Parcurgerea interpretărilor confirmă condiţia de fluiditate semantică a termenului, care nu are acelaşi înţeles de la o epocă la alta şi de la o ţară la alta, care variază în manifestările literare naţionale, care nu se dezvoltă simultan în toate literaturile europene. *R.* se prezintă sub aspect: 1. istoric, de *curent literar* (v.); 2. categorial sau tipologic, ca arhetip ce exprimă o coordonată eternă a sensibilităţii şi a imaginaţiei umane. *R.* ca „stare de spirit" devine simptomatic în Anglia şi Germania începînd din ultimele decenii ale secolului XVIII, apoi se răspîndeşte, cu diverse modificări, în întreaga Europă. Între 1800 şi 1830 se configurează, dincolo de aspectele particulare şi naţionale ale curentului, trăsăturile comune ale *R.* european: reacţia împotriva raţionalis-

Scanned with OKEN Scanner

mului şi a ierarhiei genurilor, reacţia împotriva doctrinelor clasice ale obiectivităţii, imitaţiei şi clarităţii; afirmarea libertăţii absolute a creaţiei; eliberarea imaginaţiei, a originalităţii şi a sensibilităţii, expansiunea eului, plasat în centrul universului; nemulţumirea faţă de prezent, dragostea de trecut, reîntoarcerea la evul mediu, melancolia, pasiunea pentru natură, culoarea locală; cultivarea solitudinii, a visului, a tenebrelor, a demoniacului, voluptatea suferinţei, amestecul genurilor şi utilizarea ritmului liric în proză, ca şi introducerea liricului în roman, eseu, critică; predilecţia pentru obscuritate, mit, simbol. Doctrina poetică a fost influenţată de anumite idei filozofice, printre care teoria lui Shaftesbury asupra *geniului* (v.), discuţiile legate de sublim (E. Young, Wood, E.Burke), interpretările lui Herder asupra liricului, istoriei şi universului. Izvoarele literare care au influenţat autodefinirea sensibilităţii romantice sînt: prefaţa lui Young, *Conjectures on Original Composition* (Ipoteze asupra compoziţiei originale), 1755; descoperirea poeziei populare, ecoul considerabil al poemelor ossianice (Macpherson), cultivarea primitivismului şi a exotismului ca teme literare, aşa cum sînt ele tratate de J.-J. Rousseau sau Bernardin de Saint-Pierre; poezia nocturnă a naturii (Young, Gray, Thomson, Gessner etc.), romanul sentimental, romanul gotic şi cultivarea ironiei (Richardson, Sterne, Radcliffe); evocarea melancolică a ruinelor (Volney); revolta titanică împotriva divinităţii (Goethe, *Prometheus*), trăsături ţinînd încă de *preromantism* (v.). Recunoaşterea mişcării romantice este diferită în diferitele ţări, istoria introducerii şi utilizării termenului ilustrînd trăsăturile naţionale caracteristice curentului. Astfel, în Germania, prelegerile lui A. W. Schlegel (cele mai importante sînt acelea de la Viena din 1808—1809, publicate în 1808—1811), au exercitat o influenţă hotărîtoare prin punerea în circulaţie a distincţiei dintre tipul „*clasic*" (v.) şi „*R.*", exemplificat prin opoziţia dintre poezia antică şi poezia modernă. Schiţa sa de istorie a literaturii romantice începe cu literatura evului mediu (poemele eroice germane, *Cîntecul Nibelungilor*, legendele „mesei rotunde", poemele epice franceze din ciclul lui Carol cel Mare şi literatura spaniolă de la *El Cid* la *Don Quijote*) şi se încheie cu scriitorii italieni ai Renaşterii: Dante, Petrarca, Boccaccio. Opoziţia clasic—romantic e asociată aceleia dintre mecanic—organic şi plastic—pitoresc. Poezia antică şi clasicismul francez sînt opuse dramei romantice a lui Shakespeare şi Calderon, iar poezia dominată de cultul perfecţiunii formale şi al canoanelor este la antipodul poeziei de aspiraţie către infinit. Aceste distincţii vor circula în întreaga Europă (ex., în 1813, în: *De l'Allemagnee* — Despre Germania, de Mme de Staël, sau în *De la littérature du Midi de l'Europe* — Despre literatura din sudul Europei, de Simond de

Scanned with OKEN Scanner

Sismondi). În Anglia, distincţia dintre clasic şi *R.* apare în conferinţele lui Coleridge din 1811, dar popularizarea acestei antiteze se datoreşte cărţii Doamnei de Staël, apărută mai întîi la Londra şi simultan în traducere engleză. Totuşi, această sistematizare are mai puţin un aspect polemic în Anglia, poeţii romantici (Byron, Coleridge) limitînd o asemenea atitudine la literatura germană şi la cea italiană. Critica engleză (Carlyle, Margaret Oliphant) foloseşte tîrziu termenul, preferînd alte denumiri, ca de ex.: „şcoala lacurilor", „şcoala satanică" etc. Între 1813—1816 se declanşează polemici aprinse şi nu o dată atitudini confuze. Acest termen general, cu accepţiune tipologică şi istorică, este preluat de grupurile de scriitori, cenacluri şi reviste din deceniul al treilea al secolului XIX, pentru a exprima opoziţia lor estetică faţă de canoanele clasiciste şi raţionaliste. Astfel, fără a utiliza termenul, toate publicaţiile engleze înregistrează un nou stil în exprimarea sensibilităţii poetice (opuse aceleia reprezentate de Pope), deschis influenţei germane, redeşteptării interesului pentru vechile balade şi pentru poeţii elisabetani, deschis, de asemenea, spiritului revoluţiei franceze. Precursorii acestei mutaţii de sensibilitate sînt Thomson, Burns, Gray, Chatterton, Young, iar ca fondatori ai mişcării sînt recunoscuţi: Wordsworth (*The Prelude* — Preludiul), Coleridge (*Lyrical Ballads* — Balade lirice, volum publicat împreună cu Wordsworth, ca şi volumul teoretic *Biographia Literaria* — Biografie literară), Southey, Byron *(Childe Harold)*, Shelley (în odele închinate naturii, ca şi în *Defense of Poetry* — Apărarea poeziei), Keats (*Endymion*, *Ode to a Nightingale* — Odă privighetoarei). Cunoscînd o puternică mişcare preromantică (v. *Sturm und Drang*), reprezentată de ideile lui Herder, ale lui Goethe şi Schiller din primele opere, de poeziile lui Hölderlin, de lucrările lui Winckelmann şi W. von Humboldt, *R.* german îi are drept principali reprezentanţi pe fraţii Schlegel, Tieck, Novalis (*Hymnen an die Nacht* — Imnuri către noapte), Wackenroder, Clemens Brentano, Achim von Arnim, A. von Chamisso, L. Uhland, H. Heine etc. În ceea ce priveşte Franţa, critica consideră actul de naştere oficial al *R.* francez bătălia pentru *Hernani* (1830), deşi perioada anterioară este mai profundă în schimbări, polemici şi opere ce atestă schimbarea radicală a sensibilităţii, ex.: J.-J. Rousseau, Bernardin de St. Pierre, Chateaubriand, *Le Génie du christianisme* (Geniul creştinismului), 1802, Mme de Staël, Senancour, *Obermann*, 1804, Ch. Nodier, *La Fée aux Miettes* (Zîna Firimiturilor), 1818. Concepţia *R.* asupra naturii, predilecţia pentru *mituri* (v.) şi *simboluri* (v.) sînt exprimate în forme caracteristice de Lamartine, în *Méditations poétiques* (Meditaţii poetice), 1820, ca şi în *Harmonies poétiques et religieuses* (Armonii poetice şi religioase), 1830, *La chute d'un ange* (Căderea unui înger),

1838; de Vigny în *Eloa*, *Le déluge* (Potopul), *La bouteille à la mer* (Sticla în mare), *Chatterton* etc.; V. Hugo, prefaţa la *Cromwell* (1827), *La légende des siècles* (Legenda secolelor), *Les orientales* (Orientalele); Gérard de Nerval, *Aurélia*. În ceea ce priveşte *R.* românesc, istoriografia literară a stăruit îndelung asupra chestiunii dacă geneza sa are un caracter autohton sau se dezvoltă ca o formă de imitaţie (Pompiliu Eliade, N. I. Apostolescu). Călătoriile, lecturile din Lamartine şi Hugo, plecările la studii în străinătate, pătrunderea ideilor Revoluţiei franceze se intensifică în epoca 1820—1840, ceea ce coincide cu perioada de trezire şi afirmare a fiinţei naţionale. În perioada de tranziţie (1820—1830), elementele clasice coexistă cu elementele preromantice şi romantice. În perioada următoare (1830—1840), de structurare a curentului, termenul nu e utilizat ca semn al unei opţiuni literare nici chiar de către M. Kogălniceanu la „Dacia literară" (1840), publicaţie cu un acuzat caracter romantic. Ion Heliade Rădulescu, deşi îl foloseşte, nu-l exemplifică cu scriitori români. Şi în această perioadă, *R.* coexistă cu elemente de altă structură (ex. Heliade, Kogălniceanu, Gr. Alexandrescu, C. Bolliac, V. Cîrlova, C. Negruzzi, Hrisoverghi, D. Rallet, V. Alecsandri). Un concept de *R.* naţional se afirmă odată cu opera paşoptiştilor revoluţionari: M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, Alecu Russo, N. Bălcescu, D. Bolintineanu. Încununarea tematicii şi a esteticii *R.*, susţinute de perfecţionarea limbii literare şi de închegarea vieţii literare şi culturale, prin dezvoltarea presei şi a literaturii originale, o constituie opera lui Mihai Eminescu (1850—1889). Abia prin Eminescu, *R.* românesc se sincronizează cu sensibilitatea propriu-zis romantică. Perioada post-eminesciană şi *sămănătorismul* (v.), alături de primele reacţii *simboliste* (v.) ale lui Al. Macedonski, reprezintă prelungiri ale diferitelor elemente ale recuzitei *R.* *A.M.*

ROMANŢA ≈ Termenul provine din fr. *romance*, it. *romanza*, germ. *Romanze*; desemnează o specie a genului liric, de obicei scurtă şi simplă, a cărei principală caracteristică este muzicalitatea, ceea ce face ca să poată fi uşor pusă pe note. Revendicată adesea de la vechea *romance* medievală, *R.* modernă nu are nimic comun cu aceasta; rezultată din nevoia firească de a exprima o stare sufletească în cuvinte simple, ea continuă probabil o tradiţie folclorică foarte veche şi existentă la fiecare popor. Vom găsi echivalente ale sale, sub diferite denumiri, la toate popoarele: *Lied*-ul (v.) german, *pesnia* rusească, *song*-ul englez, *mawwal* arab etc. Toate aceste denumiri, în general tradiţionale, au fost folosite tîrziu în literatură, abia în secolul XIX. Cultivată de romantici îndeosebi (Alecsandri, Eminescu, şi mai ales de romanticii tardivi de la sfîrşitul secolului XIX), *R.* capătă, începînd cu poezia simbolistă,

sensul unei poezii melancolice, incluzînd uneori o uşoară autoironie (Şt. Petică, I. Minulescu, I. C. Săvescu, Cincinat Pavelescu, Artur Enăşescu etc.). *M.An.*

RONDEL ≈ Termen provenit din fr. *rondel*, it. *rondello*. Formă poetică fixă, constituită, în cazurile cele mai frecvente, din treisprezece—paisprezece versuri a cîte opt-zece picioare, cu numai două rime, într-o repartizare de trei strofe. Primele două versuri, care sintetizează motivul liric, sînt reluate ca refren, mai întîi la mijlocul şi apoi la sfîrşitul poemului. *R.* apare în literatura franceză în cursul secolului XIV, fiind însă exemplificat memorabil mai ales în secolul XV, datorită unor poeţi ca Charles d'Orléans (autorul unui adevărat model al genului, cu bucata *Le printemps ou le renouveau*—Primăvara sau reînnoirea), Villon, Clément Marot. Tîrziu, tocmai după mijlocul secolului XIX, gustul virtuozităţii formale are să ducă, pe unii parnasieni, din diverse literaturi, de la Théodore de Banville pînă la d'Annunzio, la cultivarea unor forme poetice fixe, în general abandonate de poezia modernă, între care se numără şi *R.* În literatura română, nu din întîmplare, Alexandru Macedonski, sfîrşindu-şi cariera lirică în ipostaza de poet parnasian, dă ca ultimă operă un volum de *R.* *(Poema rondelurilor)*. Pentru exemplificarea structurii formale a *R.*, iată din cuprinsul ciclului respectiv, *Rondelul rozelor ce mor*: „E vremea rozelor ce mor, / Mor în grădini şi mor şi-n mine / Ş-au fost atît de viaţă pline, / Şi azi se sting aşa uşor.// În tot se simte un fior, / O jale e în orişicine: / E vremea rozelor ce mor. / Mor în grădini, şi mor şi-n mine. / Pe sub amurgu-ntristător, / Curg vălmăşaguri de suspine, / Şi-n marea noapte care vine/ Duioase-şi pleacă fruntea lor... / E vremea rozelor ce mor". *D.P.*

RONDOU ≈ Termenul provine din fr. *rondeau*. Specie poetică a genului liric, avînd formă fixă, cultivată îndeosebi în Franţa în secolele XV şi XVI. În general, *R.* are cincisprezece versuri, prima strofă — de cinci versuri — e urmată de un catren şi de o strofă de şase versuri. Ultimul vers al acestor două strofe, mai scurt decît celelalte *(clausula)*, este de fapt începutul primului vers al *R.*, care revine ca un laitmotiv al întregului poem. Dintre autorii celebri de *R.* se pot cita Clément Marot, Thomas Sébillet, V. Voiture. *M.An.*

RUBAIAT ≈ Termenul provine din fr. *rubā'iyyāt* (cf. arab. *ruba* „patru"). Structură formală proprie poezie lirice persane, constînd din patru versuri, care au de obicei un număr liber de silabe şi nu prezintă totdeauna una şi aceeaşi succesiune de rime. Îşi găseşte cea mai semnificativă afirmare în acele cîteva mii de catrene atribuite lui Omar Khayyam (mort în 1123). Bazată pe versiunile transmise de copişti, cea mai veche culegere de *R.* provenind de la el datează din 1423. Omar Khayyam rămîne exemplar pentru formula genului, prin

Scanned with OKEN Scanner

conciziunea grațioasă a expresiei: „Vreau beat să fiu întruna și-aș vrea să dorm mereu. / Am renunțat să aflu ce-i bine și ce-i rău. / Durerea, bucuria — la fel sînt pentru mine, / Căci zîmbetu-i solia tristeții care vine" (trad. G. Popa). În poezia europeană, forma exotică a *R.* persan este importată tîrziu și practicată extrem de rar, ca bunăoară în cazul germanului Friederich Rückert sau, la noi, în acela al lui Ion Pillat, cu *Rubayatul lui Yussuf*, din volumul de experiment parnasian al debutului. *D.P.*

SAFIC ≈ Termenul provine din fr. *saphique*, lat. *sapphicus*, gr. *sapphikos*. **1.** Metru antic, apărut în Grecia, către 600 î.e.n., inventarea sa fiind atribuită poetei Sappho din Lesbos. Metricienii afirmă că *S.* ar fi un dublu *troheu* (v.) — ditroheu: ⏑–⏑–, adică o *dipodie* (v.) trohaică, urmată de *tripodia* (v.) *logaedică* (v.), cu cezura după al doilea picior. Schema versului *S.* este deci: ⏑–⏑–⏑–⏑⏑–⏑–, permițîndu-se introducerea, prin substituire, a *spondeului* (v.) în piciorul al doilea și al cincilea. *S.* sau varietăți ale lui au fost întrebuințate de: Horațiu, Catullus, Seneca, Hölderlin, von Platen, Tennyson, Swinburne, Ezra Pound. **2.** Strofă *S.*, care se compune din trei versuri *S.*, urmate de un *adoneu* (v.) concluziv. Eminescu utilizează strofa *S.* în *Odă (în metru antic)*: „Nú cre/deám să-n / vắț a mu / rí vreo / dátă; // Púruri / tînăr, / înfășu / rát în / mánta-mi. // Óchii / méi năl/țám visă/tóri la / stéaua // Singură/tắții". *R.H.*

SAGA ≈ Termenul provine din fr. *saga*, germ. *Saga* „legendă, povestire". Denumește legendele și povestirile istorice cu caracter eroic ale islandezilor și scandinavilor și uneori, într-un sens mai general, ale tuturor popoarelor nordice. Cele mai vechi *S.*, de pînă prin secolul XII, sînt anonime. Cele ulterioare, fiind transcrise de islandezi în secolele XII — XIV, ca și *eddele* (v.), au, de regulă, un autor (real sau presupus) și sînt, sub aspect stilistic, mai unitare decît cele anterioare, la care impresionează mai ales simplitatea și totala impersonalitate a stilului. Într-un sens mai larg, termenul *S.* este folosit pentru a denumi orice *povestire* sau *legendă* ce relatează aventuri extraordinare, faptele eroice sau de-a dreptul miraculoase întîmplate în vremuri îndepărtate (se vorbește, dealtfel, și de o mitologie în *S.*). Cu un rol important în păstrarea și cultivarea tradițiilor islandezo-scandinave, stimulatoare ale eroismului și ale dragostei de pămîntul natal, *S.* au fost utilizate uneori ca modele și surse de inspirație în literatura cultă, ca în cazul poetului

Scanned with OKEN Scanner

englez William Morris sau al poetului american H. W. Longfellow (*The Song of Hiawatha* — Cîntecul lui Hiawatha). În sens de povestire completă a faptelor unor oameni deosebiţi, termenul e folosit de prozatorul englez John Galsworthy (în titlul romanului-cronică de familie *Forsyte Saga*), sau de Selma Lagerlöf *(Gösta Berling Saga)*. *G.M.*

SALON (LITERAR) ≈ Termenul provine din fr. *salon*. Loc de reuniune, în scopul unor discuţii, de obicei literare şi filozofice. La grecii antici încăperea destinată colocviilor se numea *exedra*. *S.* în accepţia lui modernă, ia fiinţă în secolul XV în Italia, dar mai ales în secolul XVII în Franţa. Femeile au fost dintotdeauna acelea care au însufleţit şi patronat asemenea reuniuni: D-ra de Scudéry, al cărei *S.* era frecventat de D-na de Sévigné şi D-na de La Fayette; D-na de Sablé, în al cărei *S.* La Rochefoucauld îşi citise celebrele *Maxime*; D-na de la Sablière, prietena lui La Fontaine. *S.* sînt pe cale de a deveni adevărate instituţii ale spiritului, carte concentrează în jurul lor aproape toate preocupările şi veleităţile culturale şi artistice ale epocii. În mijlocul lor domneşte o viaţă distinsă, dar nu mai puţin factice şi superficială. Arta de a plăcea stă alături cu maliţia, snobismul şi bîrfa. La D-na de Rambouillet (Hotel de Rambouillet), *S.* cel mai faimos al secolului XVII, se organizează spectacole, concursuri poetice, jocuri de societate, partide în aer liber. Plăcerea supremă o constituie conversaţia, modă şi blazon, carte de liberă trecere în cercurile rafinate ale vremii. „Toţi aceşti oameni trăiesc într-o continuă stare de conversaţie, precum sfinţii în stare de graţie. Ei fac din cuvînt o artă: o frescă, o miniatură, un basorelief, o broderie, o simfonie, o operă... Discută despre toate, despre nimic, despre ei înşişi, despre alţii, despre pasiuni, dar şi despre mersul lumii" (Paul Guth, *Istoria literaturii franceze*). Dominate de preţioşi (v. *Preţiozitate*) şi destul de inofensive în secolul XVII, *S.* exercită adevărata lor influenţă asupra vieţii publice abia în secolul următor cînd, mai cu seamă prin discuţiile filozofice, aduc o reală contribuţie la pregătirea revoluţiei. D-na d'Epinay şi D-na du Deffand aveau *S.* filozofice. D-na Grammont şi D-na Roland — *S.* politice, D-na de Genlis — *S.* literar. Deşi treptat încep să se transforme în cluburi politice, *S.* mai supravieţuiesc şi în secolul XIX, fiind reputate în epocă *S.* lui Charles Nodier (*S.* romanticilor), al lui Victor Hugo, al D-nei Récamier, al ducesei d'Abrantès, unde venea Balzac. Şi la noi, anumite familii de mecenaţi sau intelectuali din a doua jumătate a secolului XIX ţin *S.*, ca de ex. Mandrea, Novian, Miller-Verghy. Cînd un asemenea „*S.*" e patronat de Titu Maiorescu, de Al. Macedonski, sau, mai tîrziu, de E. Lovinescu, el devine *cenaclu* (v.) literar. *Al.S.*

Scanned with OKEN Scanner

SARCASM (v. *IRONIE*).

SATIRĂ ≈ Termenul provine din fr. *satire*, lat. *satura*. **1.** Specie lirică în care se ridiculizează sau se condamnă cu dispreț și indignare fenomenele negative ale societății. E cultivată, astfel, mai ales de romani, care o și consideră o specie autohtonă. Reprezentanți latini de renume ai *S.* sînt : Ennius, Luciliu, Horațiu, Iuvenal. Specia e prelucrată și dezvoltată în epoca modernă, din care se pot cita nume ca : Ronsard, Joachim du Bellay, Boileau, V. Hugo ; apoi Dryden, Pope, Byron ; Ariosto, Aretino, Alfieri ; H. Heine ; Antioh Cantemir. În literatura română o întîlnim la pașoptiști, mai ales la Grigore Alexandrescu (*Satiră. Duhului meu*, epistolele), dar și la Cezar Bolliac, D. Bolintineanu etc. În specia *S.* se încadrează și *Scrisorile* lui Eminescu, acte vehemente de acuzare a viciilor societății burgheze și a defectelor omenești în general. **2.** Prin extindere, *S.* se numește orice operă cu caracter critic, demascator, indiferent de gen sau specie. Pentru unii esteticieni, *S.* astfel înțeleasă devine o categorie estetică de largă aplicație, care subsumează în sfera ei alte categorii ca : grotescul, comicul, umoristicul. Ideea se susține, deoarece elementul satiric intră în compoziția a numeroase opere mari din literatura universală. În acest sens, sînt considerate *S.* comediile lui Aristofan, Plaut, Terențiu, episoade din *Gargantua și Pantagruel* de Rabelais sau din *Călătoriile lui Gulliver* de Swift, comediile lui Gogol, Caragiale, Maiakovski, sau *Procesul* și *Metamorfoza* de Kafka etc. **3.** Uneori e sinonim cu : *diatribă* (v.), *filipică* (v.). *M. V.*

SĂMĂNĂTORISM ≈ Termenul derivă de la numele revistei „Sămănătorul", înființată de Al. Vlahuță și G. Coșbuc în 1901, și denumește un curent ideologic, după unii și literar, al cărui teoretician principal a fost N. Iorga. El va prelua conducerea revistei între anii 1902—1906, iar după aceea își va susține ideile în „Neamul românesc literar" și în alte publicații, avînd un larg ecou în epocă. Din constelația „Sămănătorului" fac parte publicațiile „Luceafărul", „Ramuri", „Junimea literară", „Făt-Frumos", „Paloda literară" ș.a. *S.*, ca ideologie social-politică, formulează o critică severă a instituțiilor burgheze, a capitalului străin și a politicianismului, de pe poziții conservatoare, considerînd că problema fundamentală a vremii, problema țărănească, se va putea rezolva printr-o vastă acțiune de culturalizare, care să pregătească reformele sociale. Poporul era văzut ca o comunitate națională, existînd în virtutea unor vechi și sănătoase orînduieli, pe care le alterase introducerea reformelor burgheze de după revoluția de la 1848. Se propovăduia armonia socială ; singura forță capabilă să asigure progresul social și singura

Scanned with OKEN Scanner

depozitară a valorilor spirituale naţionale era considerată ţărănimea. *S.* nega revoluţia şi rolul istoric al proletariatului. Critica instituţiilor burgheze reprezenta în acelaşi timp o critică a civilizaţiei şi a oraşului, în care *S.* vedea sursa tuturor relelor care se abăteau asupra ţărănimii. Satul, cu aşezămintele lui patriarhale, era opus oraşului, care nu făcea decît să vicieze şi economic şi spiritual „comunitatea naţională". Amînînd reformele şi respingînd ideea de revoluţie, ajungînd în campaniile sale, nu o dată, la accente şovine, *S.* îşi dezvăluie latura sa negativă, retrogradă. Dar el a avut şi o contribuţie pozitivă: sprijinirea luptei de eliberare naţională a Transilvaniei, dorinţa sinceră de a ridica nivelul de cultură al ţăranului, preţuirea tradiţiilor istorice şi folclorice, a marilor valori din trecut ale culturii româneşti. În literatură, tendinţe *S.* s-au manifestat încă la sfîrşitul secolului XIX, în reviste ca „Viaţa", „Vatra", „Povestea vorbii", „Floare albastră" şi în opera unor scriitori importanţi ca G. Coşbuc, Al. Vlahuţă, B. Delavrancea. Continuînd într-un fel curentul „Daciei literare", aceste publicaţii şi mai apoi „Sămănătorul" îşi propuneau să promoveze o literatură inspirată din realităţile naţionale, împotriva orientărilor moderniste ale epocii. *S.* n-a avut o estetică proprie. El teoretizează ideea *specificului naţional* (v.) în cultură şi artă, întreţinînd însă confuzia între etic şi estetic şi mai cu seamă între etnic şi estetic. Aceasta generează *tezismul* (v.) producţiilor literare minore ale *S.* Se cultivă un mic romantism caracteristic prin idilizarea vieţii satului patriarhal, cu boieri de viţă şi bătrîni sfătoşi, prin refugiul în natură şi blestemarea oraşului ca loc de pierzanie, prin exaltarea nostalgică a trecutului, N. Iorga propunînd acele „cărţi pe rîndurile inspirate ale cărora să cadă deopotrivă lacrima înaltei, bogatei doamne şi a sătencei". Modul acesta va fi ilustrat nu numai de colaboratorii minori ai publicaţiilor *S.*, dar şi de scriitori de valoare ca St. O. Iosif, E. Gîrleanu, M. Sadoveanu, O. Goga. Faptul este explicabil prin aceea că *S.* (mai ales prin personalitatea fascinantă a lui N. Iorga) a reprezentat în epocă o simpatie sinceră pentru ţărănime, o revitalizare a tradiţiilor naţionale şi o nouă ipostază a spiritului militant. *S.* a consacrat la noi o temă lirică precum aceea a dezrădăcinării (prin St. O. Iosif şi O. Goga), a pus în valoare frumuseţile folclorului şi a atras încă o dată atenţia asupra istoriei ca sursă de inspiraţie literară, a cultivat descrierea naturii şi a spaţiului rural, ajungînd la cele mai înalte culmi de realizare artistică în opera lui M. Sadoveanu. *Al.S.*

◆ *SCANDARE* ≈ Termen derivat de la *a scanda*, din fr. *scander*, lat. *scandare* „a păşi apăsat şi în cadenţă, a urca ritmic". *S.* a fost

preluată în cultura europeană ca termen de metrică în veacul XVI, pornindu-se de la o expresie a lui Vitruvius — *scansio sonum* (suirea sunetelor), de unde *scansion* în engleză şi în franceză, ori *Skansion* în germană. Întîiul înţeles, tehnic, al *S.* este : rostire ritmată şi declamată a unui vers. Se urmăreşte reliefarea din ce în ce mai pronunţată a silabelor şi — mai ales — a timpilor tari. Este luată în consideraţie o descompunere a versului, independent de înţelesul său şi doar în funcţie de accent şi de cantitatea silabelor (v. *Accent*). De aici, al doilea înţeles al *S.*, acela — pur şi simplu — de analiză metrică a versului, întrebuinţîndu-se pentru aceasta convenţii de natură să precizeze eventualele lungimi ori scurtimi şi, în orice caz, accentul. *R.H.*

SCENĂ ≈ Termenul provine din fr. *scène*, it. *scena*, lat. *scaena*, gr. *skene* „adăpost, refugiu". **1.** Partea *teatrului* (v.) în care are loc reprezentaţia dată de actori în faţa publicului ; acest spaţiu special destinat, amenajat cu decoruri, a căpătat diferite forme de-a lungul timpului : simplu, puţin ridicat deasupra solului — la greci şi la romani ; depărtat şi izolat prin rampă — începînd cu teatrul italian, francez etc. ; în zilele noastre, apropiat de spectatori pînă la a fi plasat în mijlocul publicului, ca o arenă de circ. **2.** Parte, diviziune a unui *act* (v.) într-o piesă de teatru, delimitată destul de convenţional prin intrarea şi ieşirea unui *personaj* (v.), îndeosebi în teatrul clasic. **3.** Într-o operă literară, *S.* mai denumeşte şi o singură întîmplare, un episod important, emoţionant etc. ; de aci : *S.* tragică, comică, lirică, bufă, înspăimîntătoare, terifiantă etc. Şi tot astfel, dintr-o concepţie mai veche, după care lumea este văzută ca un teatru, Balzac şi-a împărţit *Comedia umană* în „Scene din viaţa particulară, pariziană, de la ţară, politică" etc. *M.D.*

SCENETĂ ≈ Termenul provine din *scenă*, prin analogie cu fr. *saynète* „mică piesă bufă". **1.** Piesă de teatru foarte scurtă, cu puţine *personaje* (v.) — rar, chiar numai cu unul singur (numită şi *scheci*)—, cu subiect comic, satiric, buf, din realitatea imediată, foarte cunoscută, avînd un caracter ocazional, destinată să umple un antract, să încheie o reprezentaţie etc. **2.** Prin secolul XVII, în Spania *sainete* era o mică *farsă* (v.) într-un act, în caracter popular, care încheia o reprezentaţie teatrală, după o *tragedie* (v.) sau o *dramă* (v.). Ramón de la Cruz va deveni celebru, în secolul XVIII, cu cele 300 de *sainetes* (farse), o adevărată panoramă a vieţii obişnuite a poporului madrilen, în care satira populară şi replica veselă se îmbină cu amărăciunea filozofică a autorului. Dramaturgii francezi au scris şi ei astfel de mici piese comice într-un act, adesea în versuri,

Scanned with OKEN Scanner

recitate în pauze, asemănătoare *proverbelor* (v). dramatice. La noi, I. L. Caragiale a scris o *sceneță-prolog*, intitulată *Începem !...instantaneu într-un act*, care a inaugurat un nou teatru la 12 septembrie 1909. Astăzi, *S.* au ajuns a fi un fel de anecdote dramatizate, menite să umple antractele unor spectacole muzicale sau de varietăți. *M.D.*

SCHEMATISM ≈ Provine din fr. *schématisme*, lat. *schematismus;* denumește în critică, precum și în alte domenii, tendința de a prezenta lucrurile în linii generale, în conformitate cu o schemă prestabilită, fără a le aprofunda și mai ales fără a ține seamă de elementele lor particulare. În domeniul creației literare, un anumit *S.* e inerent în cazul unor specii cu forme fixe, sau al celor supuse prin chiar funcționalitatea lor unor reguli de neînlăturat. Și *acțiunea* (v.) și chiar *dialogul* (v.) vor fi inevitabil mai schematice în dramă decît în proză. În sens propriu, *S.* a fost cultivat în anumite limite de întreaga literatură a clasicismului, pentru care supunerea la reguli era o condiție esențială a realizării. Mai ales în dramaturgie regulile au fost severe : regula celor trei unități, împărțirea tragediei în cinci acte, neamestecul genurilor etc. În drama clasică chineză, pînă și sistemul de personaje era fix, autorul fiind liber să imagineze un subiect nou, dar întotdeauna cu aceiași protagoniști. Totodată, de la respectarea obligatorie a unor reguli, *S.* se extindea și asupra conținutului, determinîndu-l pe autor să respecte cu strictețe așezarea pe anumite coordonate a subiectului, zugrăvirea într-un anumit fel a personajelor ș.a.m.d. Caracterele deveneau *S.* prin alcătuirea lor pe axa unei trăsături predominante, unice — noblețea, vitejia, blîndețea, sau ipocrizia, trufia, ura ș.a.m.d. Tipizarea clasică era, în esența ei, schematizantă. Mișcarea romantică a scos în evidență această latură vulnerabilă a clasicismului, consacrînd accepția peiorativă pe care o are de atunci termenul *S.* Totuși, după cum a observat G. Călinescu, nu orice *S.* conduce în mod inevitabil la un deficit de artă. Cîteodată reducția schematică e necesară pentru o mai elocventă scoatere în relief a datelor esențiale. Începînd cu basmele populare, care sînt prin excelență schematice, și pînă la povestirile pentru popor ale lui Tolstoi, la *Momentele* lui Caragiale sau la *Misterul Buff* al lui Maiakovski, scriitori de geniu s-au folosit de procedeul așezării într-o schemă, atunci cînd materia artistică o reclama. *S.* devine o expresie a lipsei de artă doar atunci cînd se relevă ca un suport al vulgarizărilor simplificatoare. În critica noastră literară, termenul a început să circule cu insistență din primii ani ai deceniului 1950—1960, în vederea combaterii acelor opere neinspirate în care sărăcia de conținut se masca prin respectarea riguroasă a unor scheme calchiate după lozin-

Scanned with OKEN Scanner

cile politice ale vremii. Oferind în ultimă instanţă şi o reprezentare deformată, simplificatoare a realităţii complexe, asemenea producţii se dovedeau a fi cu totul neviabile din punct de vedere artistic, întrucît nu puneau în mişcare pentru ilustrarea unor teze personaje vii, complexe, memorabile, ci nişte fantoşe mînuite din afara acţiunii prin intervenţiile transparente ale autorului. Depăşită de vreme, pseudo-literatura aceasta nu mai prezintă interes, însă termenul a supravieţuit, denumind orice încercare de stînjenire a unei abordări realiste şi creatoare a lucrurilor. *M.N.*

SCHIŢĂ ≈ Derivat de la *a schiţa* (din it. *schizzare*); folosit în terminologia legată de domeniul artelor plastice, unde indică creionarea fugitivă a unui motiv. În literatură denumeşte forma cea mai restrînsă ca dimensiune din cîte oferă genul prozei scurte. Instantaneu epic, cu caracter fragmentar, în care este prins un moment de viaţă, ţinînd de un incident, o împrejurare sau un tip de personaj. Are o capacitate de reprezentare echivalentă cu acea a unei *scene* (v.) dintr-un act al piesei de teatru. Tiparul narativ al *S.* începe a fi utilizat mai frecvent în literatură în a doua jumătate a secolului XIX, în cadrul procesului de afirmare a prozei de observaţie realistă, cunoscînd atunci şi epoca sa de glorie, datorită unei serii întregi de scriitori, de la Maupassant şi Daudet la Mark Twain şi Cehov. În literatura română, I. L. Caragiale, cu ale sale *Momente*, creează genul *S.* comice, fulgurant expresiv în stenografierea conduitelor verbale. Printre descendenţii lui în materie, sînt de menţionat în primul rînd I. Al. Brătescu-Voineşti, I. A. Basarabescu (autor, între altele, al unor *S.* cu caracter de natură moartă), G. Brăescu. *D.P.*

SCRIITURĂ ≈ Termenul, derivat de la *a scrie* (din lat. *scribere*), traduce fr. *écriture* „modalitatea de a scrie, de a realiza actul scrisului". Sensul este apropiat de *stil* (v.), ex.: „écriture artiste" (scriitură artistică — Goncourt). În critica românească dintre cele două războaie mondiale se folosesc mai mult termenii: „stil", „artă scriitoricească", „proces stilistic" sau chiar „scrisul", cum apare în expresia „scrisul este o artă" (T. Vianu). Cu timpul, *S.* începe să aibă un înţeles mai restrîns, de „tehnică" a scrisului, ca de ex. „écriture automatique" (scriitură automată), cum spune A. Breton, care se referă la tehnica literaturii suprarealiste de a obţine prin vorbire sau scriere mesajul subconştient al artistului, sub forma „dicteului" automat. Un sens mai specios al termenului se află în textele de critică structuralistă ale curentului „*noii critici*" (v.) franceze. Chiar reprezentanţii grupului „Tel Quel" (R. Barthes, J. Derrida, Ph. Sollers, J. Kristeva etc.) nu utilizează cuvîntul cu o semnificaţie unitară. Pentru R. Barthes, în *Le degré zéro de l'écriture* (Gradul zero al scriiturii), *S.* este

Scanned with OKEN Scanner

similară cu conceptul de „literatură", el schiţînd evoluţia de la „scriitura clasică" la „scriitura modernă". Conceptul de *S.* este plasat între orizontul *limbii* şi organizarea *stilului*. Limba şi stilul sînt considerate elemente antecedente oricărei problematici a limbajului artistic. Dimpotrivă, *S.* este o *funcţie*, un raport între creaţie şi societate, este o valoare a limbajului. Şi deoarece limbajul, prin însăşi structura sa funcţională, presupune un conţinut şi o ideologie, „nu există scriitură şi stiluri prin intermediul cărora omul să nu se exprime complet şi să nu se refere la lumea obiectivă, fără să nu folosească formele istoriei şi ale sociabilităţii". Astfel, Mérimée şi Fénelon, de pildă, sînt separaţi prin fenomene de limbă şi stil, dar au aceeaşi scriitură: aceeaşi intenţionalitate, aceeaşi idee despre fond şi formă, aceleaşi convenţii. Dimpotrivă, alţi scriitori aproape contemporani, ca de exemplu Mérimée şi Lautréamont, Mallarmé şi Céline, Gide şi Queneau, Claudel şi Camus, deşi utilizează aceeaşi formă retorică a limbii literare, se deosebesc prin *S.*: prin ton, prin debit, prin scop, prin morală. Scriitura pentru R. Barthes este modalitatea de a gîndi literatura. Libertatea scriitorului determină alegerea şi responsabilitatea pe care le presupune orice *S.*, iar ea, la rîndul ei, e determinată de istorie şi tradiţie. Tendinţa de automatizare a *S.* moderne, interpretată ca un paravan lingvistic al relaţiilor între om şi natură, sau între om şi istorie, îl face pe R. Barthes să vorbească insistent de „etica" *S.* De fapt, *S.* de „gradul zero" este absenţa stilului, sau „non-stilul", sau utilizarea stilului oral, a stilului vorbit, în literatură. Impasul stilului ornat, al convenţiilor literaturii în general este, după Barthes, un impas al societăţii însăşi, şi al scriitorului care trebuie să-şi definească atitudinea faţă de istorie şi faţă de literatură. J. P. Sartre dedică mai multe volume întrebării *Qu'est-ce que la littérature?* (Ce este literatura?), vorbind de *S.* ca despre „o ocupaţie metafizică". *A.M.*

SCRISOARE (v. *EPISTOLĂ*).

SEMIOLOGIE (*SEMIOTICĂ*) ≈ Termenul provine din fr. *sémiologie* (cf. gr. *semeion* „semn" şi *logos* „vorbire despre, studiu"); desemnează ştiinţa care studiază funcţia *semnelor* (v.) în viaţa socială. Termenul este introdus de F. de Saussure în *Cours de linguistique générale* (Curs de lingvistică generală), 1916, pentru a desemna o vastă ştiinţă a semnelor, în care lingvistica şi semantica nu erau decît o parte componentă. Orice domeniu cercetat ca un *sistem de semne* care exprimă idei constituie o ramură a *S.*, ex.: limba, literatura, riturile simbolice, miturile, folclorul, arta figurativă, muzica, formulele de politeţe, moda, semnalele militare, procesul de învăţămînt etc. Acestea alcătuiesc diverse structuri, cărora le sînt aplicate descripţii *S.* Sub denumirea de *semiotică*, impusă mai ales prin lucrările lui

Scanned with OKEN Scanner

Ch. Peirce şi Ch. W. Morris, este astăzi înţeleasă ştiinţa care se ocupă cu studiul general al semnelor, indiferent de natura acestora. Ele sînt studiate sub aspect : a) pragmatic (relaţia semn-om) ; b) semantic (relaţia semnificat-semnificant) ; c) sintactic (relaţia dintre semne). Importanţa metodelor lingvistice provine din cercetarea mai veche consacrată sistemelor de semne ale limbilor naturale ca principale forme de comunicare. *S.* utilizează terminologia lingvisticii structurale. S-a observat că oricare ar fi obiectul-semn (gest, sunet, imagine), el nu e accesibil cunoaşterii decît prin intermediul limbii. *S.* este utilizată pentru a se găsi „adevărul" (R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* — Gradul zero al scriiturii, 1945), dovedindu-se astfel că nu lingvistica e o parte a ştiinţei generale a semnelor, ci *S.* este o parte a lingvisticii, mai precis, acea parte care „va cerceta marile unităţi semnificante ale discursului". *S.* este deci o *formalizare, o producere de modele*, adică de sisteme formale a căror structură este analogă sau izomorfă structurii sistemului studiat (v. A. Rosenbluth şi Norbert Wiener, *The Role of Models in Science* — Rolul modelelor în ştiinţă, *Philosophy of Science* — Filozofia ştiinţei, 1945). Într-o altă etapă a evoluţiei sale, *S.* este o axiomatizare, o formalizare (după matematică şi logică) a sistemelor semnificante. *S.* se serveşte de modele lingvistice, matematice şi logice pe care le aplică practicii *semnificanţilor* (v. *Semn*) pe care-i studiază. Astfel termenii împrumutaţi din aceste ştiinţe anexe capătă un sens cu totul nou, o accepţiune schimbată în *S.* contemporană faţă de vechiul lor sens, utilizat în discursurile ştiinţifice anterioare. Problema *S.* actuale este să se continue formalizarea sistemelor semiotice din punctul de vedere al *comunicării* (v.), aceasta privită ca un proces de elaborare a sensului, anterior transmiterii semnului. Sînt posibile două căi de cercetare : 1. cercetarea aspectului măsurabil, reprezentabil, al sistemului semnificant (în domeniul artei, estetica numerică a lui Max Bense) ; 2. construirea unei noi problematici ştiinţifice, care introduce un nou concept : *le travail* (producţie transformatoare anterioară spunerii, comunicării, schimbului de sens), ca practică semiotică diferită de *schimb*. Cercetările recente acordă atenţie interpretării artei ca sistem de semne, punîndu-se în evidenţă nivelele fenomenelor estetice care funcţionează sintetic : nivelul social, axiologic, de informare, semantic. Dată fiind expansiunea contemporană a *S.*, se constată că practica socială (economie, moravuri, artă) este înţeleasă ca un sistem semnificant, „structurat ca un limbaj", astfel încît orice practică poate fi studiată ştiinţific pe baza unui *model secundar*. În ceea ce priveşte literatura, ea e considerată ca o *practică semiotică particulară*, care are avantajul de a face mai uşor sesizabilă producerea sensurilor. Orice text literar poate fi înfăţişat ca o

Scanned with OKEN Scanner

producere de sensuri, iar textele literaturii moderne sînt gîndite ca structuri semantice ireductibile la o reprezentare (ex. Mallarmé, Joyce, Jarry). Analiza semiologică își propune să descrie exact structura formală a operei de artă, dînd posibilitatea să se descopere semnificația acestei structuri și să se stabilească unitatea dintre forma artistică și conținut. Studiile semiotice se ocupă în prezent, așa cum se vede din lucrările cercetătorilor sovietici de la Tartu—*Works on Semiotics* (Cercetări semiotice), 1965 și *Tezisî dokladov vo vtoroi letnei școle po vtoricinîm modeluiușcim* (Tezele referatelor ținute la cea de a doua școală de vară referitor la modelele secundare), 1966 —, de sisteme artistice relativ simple sau de nivelele simple ale sistemelor complexe, ca de exemplu, metafora, rima, structura poeziilor lui Rilke, ale lui Verlaine, a imnurilor din *Rig-Veda* etc. *A.M.*

SEMN ≈ Termenul provine din lat. *signum* și desemnează un element perceptibil prin simțuri, care reprezintă, indică sau exprimă ceva diferit de sine însuși. Primul care a introdus în gîndirea lingvistică (de unde a fost împrumutat de teoria literară) conceptul unitar riguros de *S.* a fost Ferdinand de Saussure. În *Cours de linguistique générale* (Curs de lingvistică generală), ținut în 1916, publicat abia în 1922, el definește *S.* ca pe o entitate psihică cu două fațete, entitate care unește nu un lucru cu un nume, ci „un concept și o imagine acustică". „Propunem să păstrăm cuvîntul *semn* pentru a desemna totalul și să înlocuim *conceptul* și *imaginea acustică* respectiv prin *semnificat (signifié)* și *semnificant (signifiant)*". Pe temeiul acestei propoziții hotărîtoare se va dezvolta teoria modernă a *S.*, definit ca entitate: a) ce poate deveni sensibilă *(semnificantul);* b) care pentru un grup definit marchează o absență, care aceea e a *semnificatului.* Între cele două componente ale *S.* se stabilește o relație de *semnificare. S.* este întotdeauna instituțional, în sensul că el nu există decît pentru grupul delimitat care îl folosește. F. de Saussure a mai accentuat caracterul arbitrar al *S.* și caracterul linear al semnificantului (întrucît sunetele vorbirii nu pot exista decît în succesiune). **1.** Cînd lingvistica, devenită știință-pilot, a început să-și impună terminologia ei criticii și teoriei literare, opera de artă a fost echivalată cu *S.*, expresia ei concretă — cu semnificantul, iar conținutul de idei — cu semnificatul. După cum se observă, în această etapă noile concepte nu fac decît să redefinească vechea antinomie *conținut — formă* (v. *Fond și formă*), în care forma era la rîndu-i identificată cu *expresia.* Prin constituirea *poeticii* (v.) ca disciplină de interferență dintre lingvistică și critică, opera a început să fie socotită o realitate autonomă, semnificînd nu în raport cu o altă realitate preexistentă, ci cu celelalte valori-semne de care este legată

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

într-un sistem, avînd un semnificat propriu, indiferent de referent (realitatea extralingvistică). Două direcţii pot fi deosebite în analiza contemporană a operei literare ca *S.*: a) depăşirea identificării *referent — semnificat*, începînd cu estetica lui Kant pînă la impresionimul critic actual; b) studierea semnificatului nu în funcţie de referent, ci *prin* şi *cu* semnificantul lui. Textului i se admite acum calitatea intrinsecă de *S.*, înglobat într-un sistem de *S.*, criticul fiind interesat de modul intern de funcţionare a relaţiei *semnificat — semnificant* în operă şi nu de impresia produsă de ea. „Aici criticul întîlneşte unica realitate a operei şi paradoxal, singura neobservată în configuraţiile teoretice precedente: limbajul [...] Ca atare semnificantul, acest prag al semnificatului, poate fi trecut numai prin delimitarea lui într-o materie specifică, limba, ca vehicul al culturii căreia îi aparţine. *Critica devine poetică*" (Sorin Alexandrescu, *Introducere în poetica modernă*, în vol. *Poetică şi stilistică*, 1972). **2.** În receptarea critică, şi nu în analiza din punct de vedere poetic a literaturii, semnul, care reprezintă sinteza dintre un semnificat şi un semnificant, şi care e opera, devine, pentru receptor, numai semnificant. G. Genette a observat că, dacă scriitorul se defineşte faţă de universul exterior şi faţă de limbaj, criticul se defineşte faţă de un univers structurat de *S.*, care e opera. Elementele semnificate devin semnificante, şi invers. În acelaşi sens definea D. Alonso impresionismul critic ca rezultat al schimbării raportului de semnificare pentru critic: „Semnificantul este materia înregistrabilă fizic; singura dificultate pe care o reprezintă e numărul aproape infinit al relaţiilor pe care le implică [...] Semnificatul nu e altceva decît propria noastră intuiţie a poeziei [...] Semnificatul nu e analizabil, nu e sesizabil, ci rămîne inefabil" (Dámaso Alonso, *Garcilaso şi limitele stilisticii*, în vol. *Poetică şi stilistică*, 1972). *R.S.*

SEMNIFICANT (v. *SEMN*).

SEMNIFICAT (v. *SEMN*).

SENAR ≈ Provine din fr. *sénaire*, lat. *senarius* (cf. *sex* „şase"). Termen metric latin însemnînd „vers cu şase picioare", adus în circulaţie europeană de Ronsard. Este o formă latină — sub raportul alternării cantităţilor, ceva mai rudimentară şi mai puţin riguroasă în privinţa substituirii de picioare metrice —, constituită dintr-un *iamb* (v.) cu şase *accente* (v.), corespunzînd în general grecescului *trimetru* (v.) iambic. Rigoarea construcţiei unui trimetru iambic s-a impus marii poezii clasice, începînd din epoca lui Augustus. *S.* este specific mai ales tragediei şi comediei antice. Un exemplu pentru *S.* cu substituţii (metrice) îl constituie aceste două versuri concluzive din prefaţa la cartea a III-a a fabulelor lui Julius Phaedrus (sec. I e.n.): „Induxite ad legendum; sincerum mihi / Candore noto

reddas, judicium peto" (Te-am introdus în lectură; să-mi arăţi, rogu-te, neprefăcuta-ţi judecată, cu cinstea ce noi ţi-o cunoaştem). Schema primului vers se poate reprezenta, în mod simbolic (v. *Scandare*) astfel: — ⏑ | ∪ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ∪ ⏑ | ∪ ⏑ |. *R.H.*

SENTIMENTAL (v. *NAIV* şi *SENTIMENTAL*).

SENTIMENTALISM ≈ Termenul provine din fr. *sentimentalisme*. **1.** Tendinţă literară apărută în secolul XVIII, caracterizată prin interesul pentru viaţa emoţională a eroilor şi credinţa în perfectibilitatea naturii umane. Fiind un rezultat al revoltei unui individualism încorsetat în prescripţiile rigide ale *clasicismului* (v.), *S.* descoperă viaţa spirituală bogată şi zbuciumată, plină de contradicţii, a unor eroi pe care clasicismul îi concepea linear în chiar antinomiile lor şi mai cu seamă schimbarea revoluţionară a atitudinii faţă de sentimente, care nu mai sînt subordonate raţiunii („bunului simţ" clasic), ci îşi dispută cu aceasta determinarea acţiunilor omeneşti. *S.* îi este proprie starea conflictuală, zbaterea, sfîşierea între tendinţe contrarii, încheiată cel mai adesea în mod tragic. Peisajul devine în acest cadru un element activ al reliefării stărilor sufleteşti, a sentimentelor. Fiind una din trăsăturile care vor fi dezvoltate de *preromantism* (v.), *S.* se manifestă mai cu seamă în proză: Mackenzie *(Omul sensibil)*, Richardson *(Pamela)*, J.-J. Rousseau *(Julie sau noua Heloisă)*, Goethe *(Afinităţile elective)*. **2.** Ulterior, sensul termenului se degradează, ajungînd să denumească tendinţa de a insista asupra unei intrigi melodramatice, lacrimogene, caracteristică a unui *romantism* (v.) minor al etapei de disoluţie. El se împleteşte adesea, în acest stadiu, cu puternice tendinţe didactic-moralizatoare. Marcate de *S.* sînt romanele lui D. Bolintineanu *(Manoil* şi *Elena)*, ca şi cele ale romanticilor minori postpaşoptişti (Grandea, Bujoreanu etc.). **3.** Unii cercetători (îndeosebi sovietici şi maghiari) înglobează sub denumirea de *S.* întregul preromantism. *M.An.*

SENTINŢĂ (v. *MAXIMĂ*).

SEPTENAR ≈ Provine din fr. *septénaire*, lat. *septenarius* (subînţelegîndu-se *versus*) „stih compus din şapte măsuri". *S.* este un vers latin frecvent la autorii comici, rezultat din combinarea a doi *tetrametri* (v.), dintre care ultimul *catalectic* (v.). Descriindu-l pe unul dintre eroii comediei *Asinaria* (Comedia măgarilor), Plaut ni-l prezintă în acest *S.* (iambic), care comportă substituţii, prin *anapest* (v.) şi *dactil* (v.), în primele două picioare metrice: „Trucu-
len/tis ŏcu/lis, com/moda / statu/ra, tris/ti fron/te" (Cu ochi fioroşi statură potrivită, frunte posomorîtă). De fapt, un *octometru* (v).

catalectic (v.), pe care însă romanii îl considerau un vers compus din şapte picioare şi unul adiţional, *S.* a devenit cel mai caracteristic vers epic al bizantinilor şi al literaturii greceşti moderne; întrebuinţat şi la noi, pînă la începutul veacului XIX, printre alţii de Dosoftei şi de Iancu Văcărescu, din care citãm : „Să tré/muré, / să tré/muré cumplí/ta tí/raní/e" (*Glasul poporului sub despotism*). S-a observat că versurile de 8 şi 7 silabe, caracteristice *Luceafărului* lui Eminescu, reprezintă descompunerea versului pe care bizantinii l-au numit „politic" [= cult] şi care nu este decît *S.* latinilor, modernizat. *R.H.*

SEXTINĂ ≈ Termenul provine din fr. *sextine* (cf. lat. *sextus* „al şaselea"). **1.** Poemul sau poezia în care strofa întrebuinţată este de şase versuri, repetîndu-se rimele într-o formă riguroasă. Strofele *Ţiganiadei* lui Ion Budai Deleanu pot să ilustreze această rigoare pe care o comportă *S.* : „Iar pe dînşii cu fală duce / Tandaler inimosul, de care / Nu cutează nimeni să se apuce, / Aşa era de harnic şi tare. / Spun că nu cunoştea nici o spaimă / Că ar fi dracul, unii-l defaimă". **2.** În mai vechiul înţeles al termenului *S.*, din veacul XII provensal, strofa denumită astfel este utilizată într-o poezie — lirică de această dată — de 39 de versuri, organizate în şase strofe de cîte şase versuri plus o strofă finală de trei versuri, şi cu rime mai complicate ca sistem ; inventarea ei se datorează *trubadurilor* (v.), de la care a trecut în Italia (secolele XIII şi XIV), unde a fost întrebuinţată de Dante şi de Petrarca. În ultimele trei veacuri, *S.* trece în Germania, Franţa şi Anglia. O folosesc poeţii *Pleiadei*, (v.), Rückert, Uhland, Th. de Banville, Swinburne, Kipling, Pound, Eliot, W. H. Auden. Se păstrează numărul de 39 versuri, dar în fiecare strofă cele şase versuri sînt urmate de încă o jumătate de vers : „Iarăşi ea!/ Îi văd ochii şi guriţa — / A deschis încet portiţa/ Şi ivită stă de-abia, / Zăpăcind cărarea mea. / Nu ştiu ce-o fi vrînd portiţa,/Ei, dar fata ştiu ce vrea!" (G. Coşbuc, *Calul Dracului*, cu jumătatea de vers antepusă şi fără respectarea numărului de 39 de versuri). *R.H.*

SILEPSĂ ≈ Termenul provine din fr. *syllepse*, de la gr. *syllepsis* „cuprindere"). Construcţie sintactică bazată pe folosirea acordurilor în frază după oscilaţii logice şi nu după regulile gramaticale obişnuite : „Şi unde nu *s-au adunat o mulţime* de băieţi şi fete de şcoală" (Creangă, *Amintiri din copilărie*).*R.H.*

SIMBOL ≈ Termenul provine din fr. *symbole*, gr. *symbolon* „semn de recunoaştere" (la origine, un baston pe care gazda şi oaspetele său, sau doi negocianţi, îl rupeau, fiecare păstrînd cîte o jumătate ca semn ulterior de recunoaştere). Originar deci, un *S.* era semnul unei legături. De fapt, la baza unui *S.* (ca şi la a oricărui semn) stă o legătură ce poate fi : 1. ontologică sau

Scanned with OKEN Scanner

de natură ; 2. analogică sau de formă ; 3. convenţională sau de înţelegere. Esenţial e, de asemenea, faptul că, într-o legătură, într-o relaţie simbolică, un *S.* ţine locul simbolizatului şi îi împlineşte funcţiile, deşi între *S.* şi simbolizat e, îndeobşte, o alteritate de structură. Deci, în general, *S.* este tot ceea ce înlocuieşte şi reprezintă altceva, în baza unei corespondenţe sau legături ontologice, analogice sau convenţionale. În literatură, rolul unui *S.* esenţial îl joacă însuşi cuvîntul. Cuvîntul (ca o simplă succesiune de sunete ori de caractere grafice) împlineşte cele două condiţii generale ale unui *S.* : a) alteritatea de natură dintre *S.* şi simbolizat ; b) *S.* ţine locul simbolizatului. Raporturile simbolice, simple la origine, pe care le avea cuvîntul cu lucrul desemnat au devenit tot mai complexe odată cu evoluţia limbajului. Prin *S.* se depăşesc simplele date empirice, ajungîndu-se la crearea unor complexe relaţionale în toate domeniile culturii umane (juridic, social-politic, religios, ştiinţific, literar-artistic). În unele din aceste domenii, *S.* ia forma unei *imagini* (v.). Astfel : stemele, emblemele, drapelele etc. simbolizează realităţi, entităţi social-politice, religioase etc. Literatura şi artele folosesc îndeosebi asemenea *S.*-imagini, ce se oferă sensibilităţii, indicînd realităţi sensibile ori inteligibile. Un *S.* literar este un semn particular, care ţine locul şi îndeplineşte funcţiile unei entităţi uneori particulare, alteori avînd un caracter general, în unele cazuri aparţinînd realităţii cognoscibile, în altele unui univers transcendent, misterios ori secret, cu neputinţă de reprezentat într-altfel. Astfel, după Goethe, simbolica transformă aparenţa în idee, ideea în imagini, în aşa fel încît ideea rămîne etern activă şi, deşi intangibilă, inexprimabilă în alt mod, sensibilă şi inteligibilă. Generalizînd experienţa simbolică, transformînd-o într-o metafizică a *S.*, Goethe afirmă : „Tot ce se petrece este simbol" şi : „Totul trebuie înţeles simbolic". Fără să extindem astfel sfera *S.*, putem totuşi afirma că el intervine necontenit în viaţa spirituală a omului, ca şi în practica sa şi, implicit, în creaţia literar-artistică. Ca atare, se poate urmări o modificare a funcţiilor *S.* în decursul timpurilor. Mentalitatea arhaică utilizează *S.* ca un mod de interpretare în termeni spirituali a lumii fizice. *Miturile* (v.), *legendele* (v.), *folclorul* (v.) revelează o asemenea gîndire simbolică. Acest simbolism este, pentru omul modern, în cea mai mare măsură o limbă moartă. Antichitatea cunoaşte o simbolică a misterelor iniţiatice (v. *Orfism*). Evul mediu utilizează *S.* îndeosebi pentru exprimarea misterelor creştine : textele biblice cunosc o interpretare simbolică în numeroase comentarii medievale. În timpurile moderne, pe plan literar, *S.* devine tot mai mult un mod de expresie a eului poetic. Desigur, există un mare număr de *S. consacrate* sau *convenţionale*. Ele sînt polivalente, aceleaşi *S.* avînd origini

Scanned with OKEN Scanner

diverse. De exemplu, porumbelul simbolizează în antichitatea mediteraneană iubirea fericită (pasăre a Venerei); în *Vechiul Testament*, pacea şi iertarea divină; în creştinism, Duhul sfînt, nemurirea sufletului. Corbul simbolizează gravitatea sau înţelepciunea, dar şi darul profetic (ca pasăre a lui Apollo), vocea conştiinţei, ca şi moartea ce se apropie. Acelaşi *S.* poate avea sensuri benefice şi malefice (de ex. şarpele). Alături de aceste *S.* consacrate, devenite convenţionale, apar necontenit altele, numite uneori *contingente* (Henri Morier), cele pe care scriitorul le descoperă, conferind o valoare simbolică unui obiect, unui fapt trăit, unei fiinţe sau unei circumstanţe. Îndeosebi *simbolismul* (v.) a utilizat programatic această funcţie a limbajului poetic. Pentru poeţii simbolişti, *S.* devine mai mult decît o figură retorică sau decît un mod de expresie. Folosind o formulă a lui René Ghil, din *Traité du verbe* (Tratat despre cuvînt), 1886, poetul simbolist va recurge la „realul şi sugestivul *Simbol* din care, palpitantă pentru vis, în integritatea ei nudă, se va înălţa Ideea primă şi ultimă sau adevărul". Astfel *S.* poetic devine un substitut sau o putere de a sugera adevărul absolut. În secolul XX, psihanaliza, prin utilizarea interpretării simbolice a experienţelor onirice, dă un nou impuls utilizării *S.* în poezie. Pentru Freud, orice experienţă, care prin refulare şi prin cenzura exercitată de supra-eu nu poate să aibă o formă de expresie directă, tinde să apară din inconştient în spaţiul conştiinţei sub o formă derivată, simbolică. Simbolica viselor este, după Freud, predominant sexuală (de ex.: *stîlp*, *şarpe* sînt simboluri falice; *scoica* e simbolul sexual feminin), după G. Adler ea e o expresie a voinţei de putere, după C. G. Jung e o expresie a inconştientului individual sau a celui arhaic, colectiv—sediu al *arhetipurilor* (v.). *Suprarealismul* (v.) îndeosebi a făcut uz de simbolica onirică psihanalitică. *N.B.*

SIMBOLISM ≈ Curent literar de provenienţă franceză (fr. *symbolisme*), ajuns la o extindere europeană de proporţii importante. Prin *S.* are loc promovarea conceptului modern de poezie în spiritul unui idealism neoromantic. Curentul a apărut ca o reacţie la estetica pozitivistă a *parnasianismului* (v.) şi a *naturalismului* (v.), în ultimele două decenii ale secolului XIX, persistînd însă într-o măsură şi în primul deceniu al secolului XX. Denumirea acreditată în timp pentru a indica o serie de poeţi novatori în epocă—între care unii, în frunte cu Verlaine, îşi însuşiseră mai întîi eticheta de „decadenţi" — este propusă de Jean Moréas, într-un manifest publicat în „Le Figaro" din 18 septembrie 1886, ca derivat de la *simbol* (v.), despre care trebuie menţionat că începuse a fi utilizat, cu subtilitate şi rafinament, ca cifru de limbaj iniţiatic, într-o artă cu aspiraţia de a exprima *inefabilul* (v.). Descoperind condiţia metafizică a poeziei şi esenţa ei de natură muzicală, mergînd la ceea ce o face incompatibilă în sine cu

Scanned with OKEN Scanner

retorica, cu descrierea sau cu anecdota, cu raţionalitatea didactică, dar în aceeaşi măsură şi cu efuziunea sentimentală, înţelegînd că poetul este un magician al verbului, cu intuiţii vizionare în perceperea existenţei lucrurilor, exponenţii *S.* legitimează o poetică ale cărei premise mai îndepărtate pot să fie detectate în ideaţia literară a unui romantic german ca Novalis şi în aceea a unuia anglo-american ca Poe, dar a cărei fundamentare propriu-zisă apare legată de concepţia estetică a lui Baudelaire, precum şi de aceea a lui Verlaine, Rimbaud şi Mallarmé. Noua viziune adusă în poezie de simbolişti, implicînd principiul „universalei analogii", îşi are o memorabilă formulare anticipatoare în versurile lui Baudelaire din sonetul *Correspondances* (Corespondenţe), în care ni se revelă corespondenţa dintre lumea materială şi cea spirituală prin mijlocirea simbolurilor şi apoi corespondenţa dintre diversele registre de senzaţii în unitatea secretă a creaţiunii (v. *Corespondenţe*).Ca modalitate de expresie, impresionismul eminamente subiectiv al poeţilor *S.* îşi găseşte o formă proprie de comunicare în stilul aluziv, de practicare a *sugestiei* (v), fără organizare logică, avînd la bază un proces de alchimie a senzaţiilor. Pentru Mallarmé, care duce în *S.* încifrarea la extrema ei limită, idealul de atins în poezie este acela de „a sugera", după părerea sa, „perfecta deprindere a acestui mister", constituind ceea ce înţelege el prin „simbol". Artă de sugestie metaforică, dar mai ales de sugestie muzicală, poezia *S.* tinde, tot după Mallarmé, „a relua din muzică bunul ei". Într-o *Artă poetică* deosebit de semnificativă pentru curentul simbolist, Verlaine proclamă primatul muzicii în poezie („Muzică înainte de orice") şi pledează pentru cultivarea „vagului", a „nuanţei", a versului „solubil în aer". Structurarea muzicală a lirismului în poezia simbolistă ţine de o condiţionare interioară de adîncime, nefiind doar ceva exterior, de natura unor simple efecte de eufonie. Este de subliniat că simboliştii francezi fac mare caz de Wagner, care le descoperă în epocă, prin mijlocirea unor concerte ţinute la Paris, cu părţi din operele sale, o nouă dimensiune a limbajului muzical. Nu din întîmplare, una din revistele lor are să se intituleze „Revue wagnerienne". Revoluţionînd conceptul clasic al poeziei, *S.* vine, între altele, sub raportul formal, cu eliberarea versului de constrîngerile impuse de prozodia tradiţională. În literatura franceză, versul liber apare nedeliberat, pentru prima oară, la Rimbaud şi Laforgue, ajungînd apoi a fi teoretizat şi aplicat aproape programatic de Gustave Kahn. După părerea acestuia, „însemnătatea noii tehnici poetice (în afară de punerea în valoare a unor armonii inedite) stă în a permite fiecărui adevărat poet de a concepe în el versul sau strofa sa originală şi de a transcrie ritmul său propriu şi individual în loc de a se supune unui tipar gata confecţionat". În

Scanned with OKEN Scanner

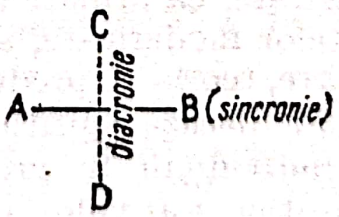
curentul extrem de diversificat, fără omogenităţi de grup, al *S.* din poezia franceză, se includ : Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Jules Laforgue, Gustave Kahn, René Ghil, Jean Moréas, Albert Samain, Francis Jammes, Henry de Régnier şi alţii. În poezia belgiană, sînt consideraţi ca *S.* : Emile Verhaeren, Georges Rodenbach, Maurice Maeterlinck ; în poezia germană : Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke ; în poezia engleză : Wiliam Butler Yeats, Swinburne, Arthur Symonds, Gerard Manley Hopkins ; în poezia italiană : d'Annunzio ; în poezia hispano-americană : Rubén Darío, Antonio Machado şi Manuel Machado, Juan Ramón Jimenez ; în poezia rusă : Constantin Balmont, Valeri Briusov, Alexandr Blok, Andrei Belîi ; în poezia ungară : Ady Endre. Rezultat al unei sincronizări puţin întîrziate cu orientările novatoare din poezia franceză post-baudelairiană de la sfîrşitul secolului trecut, *S.* românesc începe prin a avea un precursor confuz în Alexandru Macedonski care, în ciuda structurii sale de romantic byronian şi a aderării finale la fastuozitatea plastică a parnasianismului, face în epocă o figură insolită, ca apologet al „simbolismului complicat de instrumentalism", într-un articol din 1892, intitulat *Poezia viitorului*, şi ca autor al primelor versuri libere de la noi. Despre existenţa unui curent simbolist în literatura română poate să fie vorba abia după 1900, prin însumarea contribuţiei unor poeţi ca Ştefan Petică, Dimitrie Anghel, Ion Minulescu, G. Bacovia, Al. T. Stamatiad, N. Davidescu, I. M. Raşcu, M. Cruceanu, D. Iacobescu, Demostene Botez. *S.* capătă la noi o conştiinţă de sine cu Ovid Densusianu, ca animator al revistei „Viaţa nouă" (1905—1925), în paginile căreia complexitatea eminamente modernă, de spirit citadin, a esteticii simboliste este opusă polemic simplităţii vetuste a concepţiei anchilozat tradiţionaliste a curentului sămănătorist, de un ruralism exclusivist. În ansamblul de manifestări ale *S.* românesc, Tudor Vianu disociază două tipuri temperamentale de poeţi : acela al simboliştilor originari din Muntenia, ostentativi şi grandilocvenţi, integrîndu-se prin estetism şi cosmopolitism în climatul de metropolă (Ion Minulescu, Al. T. Stamatiad, N. Davidescu) şi acela al simboliştilor originari din Moldova, mai discreţi şi mai interiorizaţi, apărînd legaţi, cu stări de astenie, plictis sau marasm, de micul univers închis al oraşului de provincie (Ştefan Petică, G. Bacovia. I. M. Raşcu, Demostene Botez). *D.P.*

SIMPLOCĂ (v. *REPETIŢIE*).

SINCRETISM ≈ Termenul provine din fr. *syncrétisme*, de la gr. *synkretismos* „uniune a cretanilor". Contopirea unor elemente de gîndire, de viaţă socială, artistică etc. într-un complex în care încă nu-şi pot semnala specificul. Dacă în filozofie sau în religie sînt denumite sincretice sisteme şi tentative ce tind să facă fuzionabile

doctrine, idei, credinţe şi convingeri ce sînt sau par contradictorii sau ireconciliabile, în istoria culturii şi a artelor, în estetică, *S.* marchează acel stadiu din devenirea conştiinţei sociale în care datele vieţii practice nu sînt încă diferenţiate de cele imaginate, cînd filozofia, arta, magia, religia şi morala pot face încă corp comun. Restrîngîndu-i sfera numai la domeniul artei, *S.* denumeşte etapa în care elemente aparţinînd muzicii, dansului şi poeziei coexistă în acelaşi ansamblu unitar. Mai ales folcloriştii îl utilizează pentru a numi legătura organică existentă între vers, melodie, dans, obiceiuri etc., caracteristică, pînă la un punct, artei populare, care a evoluat şi ea în timp, ceea ce presupune utilizarea diferenţiată a *S.* Peiorativ sau, de la caz la caz, metaforic, sînt numite sincretice încercările mai recente de a reuni în spectacole diverse forme de artă (teatrul, cu muzica, cu dansul, versul, proza, cinematograful, plastica etc.), după cum „audiţia colorată", mai de curînd ivita picto-poezie etc., sînt şi ele cochetării ale *avangardei* (v.) cu manifestările sincretice iniţiale, iremediabil istoricizate, prin evoluţia conştiinţei şi a societăţii umane. Încercările de regenerare a unor aspecte ale *S.* pot da însă sugestii în legătură cu nostalgia artiştilor după unitatea genuină dintre gîndirea şi activitatea cotidiană a omului. *G.M.*

SINCRONIE ≈ Provenit din fr. *synchronie*, (cf. gr. *syn* „împreună, simultan" şi *chronos* „timp"), termenul desemnează considerarea unui ansamblu de fenomene într-o anumită perioadă a istoriei lui. Un fapt lingvistic e considerat sincronic atunci cînd „toate elementele şi factorii pe care îi pune în joc aparţin unuia şi aceluiaşi moment al uneia şi aceleiaşi limbi" (Oswald Ducrot, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* — Dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului). Antonimul *S.* este *diacronia* (v.). Primul care a introdus antinomia *sincronic/diacronic* în analiza faptelor lingvistice a fost Ferdinand de Saussure: axele pe care se pot înscrie fenomenele studiate de orice ştiinţă, se spune în *Cours de linguistique générale* (Curs de lingvistică generală), sînt două: axa de simultaneitate AB, privind raporturi între fenomene coexistente, şi axa de succesiune CD, pe care sînt situate toate fenomenele de pe prima axă, odată cu schimbările lor:



Sincronic este sinonim pentru Saussure cu static. Cînd modalitatea de analiză lingvistică a început să decidă şi asupra terminologiei

literare, cercetarea în *S.* a operelor a devenit sinonimă cu relevarea structurii lor interne individuale, fără legătură cu geneza şi istoria devenirii factorilor lor formativi, ca şi cu studierea literaturii în funcţie de semnificaţia ei exclusiv contemporană. Oricare dintre conceptele teoretice literare pot fi utilizate în perspectivă atît sincronică, cît şi diacronică. Analiza fenomenologică şi structurală a operei literare accentuează pînă la limită abordarea sincronică a limbajului poetic, considerat la toate nivelurile (fonologic, al structurii prozodice, al vocabularului, al sintaxei). Conştienţi de insuficienţa analizei sincronice, unii structuralişti au încercat s-o depăşească prin istoria funcţionalităţii elementelor constitutive ale literaturii *R.S.*

SINCRONISM ≈ Termenul provine din fr. *syncronisme* (cf. gr. *syn* „împreună" şi *chronos* „timp"). **1.** Proprietatea a două sau mai multe fenomene de a se produce şi a se manifesta în acelaşi timp. **2.** Teoria lui E. Lovinescu, conform căreia cultura şi civilizaţia se dezvoltă prin împrumut şi imitaţie; concepţia lui Lovinescu derivă din teoria „imitaţiei", a sociologului francez G. Tarde. E. Lovinescu îşi dezvoltă teoria *S.* în *Istoria civilizaţiei române moderne* şi în *Istoria literaturii române contemporane.* Ideea principală a *S.* e aceea că, datorită mijloacelor evoluate de comunicare, cultura şi civilizaţia unui popor se dezvoltă prin imitaţie şi adaptare, într-o strînsă legătură şi interdependenţă cu celelalte culturi, ale altor ţări. Lovinescu extinde principiul *S.* la fenomenul cultural din toate epocile, dar îl evidenţiază mai ales în cultura modernă, cînd posibilităţile de propagare sînt foarte rapide, şi cînd se poate spune că centrul creator nu se mai află într-o ţară sau alta, la Atena, Roma sau Paris, ca în alte epoci, ci se află pretutindeni (v. şi *Mutaţia valorilor estetice*). Această interdependenţă între culturi creează un spirit comun al veacului, un „saeculum", care determină aceeaşi configuraţie a culturilor pe toate meridianele. Teoria *S.* are consecinţe pozitive, dar şi negative. Ea se opune mai întîi teoriei „formelor fără fond", susţinută anterior de Maiorescu şi de „Junimea", şi care condamna împrumutul de forme culturale străine, care nu se puteau conexa cu un conţinut naţional. Lovinescu consideră că formele se pot împrumuta şi, împrumutate, solicită şi creează un fond autohton de valori moderne şi originale. În literatură, criticul se dovedeşte, ca urmare a concepţiei sale, un promotor al noului, al curentelor moderniste, *simbolismul* (v.), *expresionismul* (v.). Pe de altă parte, teoria *S.* predispune prea mult la imitaţie şi împrumut şi minimalizează spiritul creator naţional, rolul primordial al factorilor individuali în creaţia culturală. De asemenea, ea neagă rolul tradiţiei şi al valorilor clasice în evoluţia literaturii, al căror conţinut estetic îl consideră perimat şi ininteligibil pentru sensibilitatea receptorului contemporan. *M.V.*

Scanned with OKEN Scanner

SINECDOCĂ ≈ Termenul provine din fr. *synecdoque*, de la gr. *synekdoche* „cuprindere la un loc". Figură de stil prin care întregul denumește partea, genul — specia, sau invers: „fierul", în loc de „sabie", „toți oamenii" în loc de „unii oameni", „pînză" și „catarg" în loc de „corabie". *S.*, implicînd raporturi cantitative, se folosește drept perifrază, spre a evita *repetiția* (v.), în felul *antonomasei* (v.): „un Cresus" = un om foarte bogat. Exemple de S.: „Zvîrli lui Hades *suflete* viteze, fără de număr" (Homer, *Iliada*); „Souvenez—vous qu'il règne et qu'un *front* couronné" (Amintește-ți că domnește și că o frunte purtătoare de coroană — Racine, *Andromaca*, IV, 3); „Edel sei *der Mensch*" (Nobil fie omul — Schiller); Tot ce e perfid și lacom, tot *Fanarul*, toți iloții" (Eminescu, *Scrisoarea III*). *R.H.*

SINESTEZIE (v. *CORESPONDENȚE*).

SINTAGMĂ ≈ Termenul provine din fr. *syntagme* și desemnează, în lingvistică, unitatea semantico-sintactică stabilă, formată dintr-un grup de două sau mai multe cuvinte între care există raporturi de subordonare. Într-o *S.*, bazată pe combinarea de elemente consecutive, cuvîntul nu dobîndește valoare decît pentru că e opus față de ceea ce-l precede și față de ceea ce-l urmează. Lingvistica contemporană a căutat să găsească regula după care între două unități *U* și *V* se stabilește o *relație sintagmatică*, adică o relație *in praesentia*, în cadrul enunțului: *U* și *V* nu formează o *S.* decît dacă ele sînt de același tip. Sintagmaticul definește axa combinărilor de sunete, morfeme, cuvinte în *S.*, în propoziții, sau, la alt nivel de generalitate, chiar în invariante, în cadrul *mitului* (v.) sau al *narațiunii* (v.), și se află, în text, în solidaritate indisolubilă cu paradigmaticul (v. *Paradigmă*), astfel încît funcția poetică a limbajului (v. *Comunicare*) poate fi reformulată ca o proiecție de pe axa paradigmatică pe axa sintagmatică. R. Jakobson, pentru care *S.* și *paradigma* sînt esențiale și pentru definirea figurilor retorice, consideră *metonimia* (v.), prin care un obiect e desemnat cu numele altui obiect, care îi e asociat prin experiență, drept relație sintagmatică. A. J. Greimas definește unitățile poetice care alcătuiesc orice mesaj poetic ca proiecții ale unor scheme sintagmatice, individualizate în planul expresiei și în cel al conținutului unui text *(Lingvistica structurală și poetica)*. *R.S.*

SNOAVĂ ≈ Termenul provine din v.sl. *iz nova* „din nou"; denumește o specie a literaturii populare, cu multiple și străvechi infiltrații în cea cultă, constînd într-o scurtă narațiune cu intenții umoristico-satirice, în care elementele realiste (și, uneori, naturaliste) sînt împinse cîteodată pînă la limita verosimilului, fără însă a se trece decît rareori în *fantastic* (v.). Înrudită și cîteodată chiar contaminată cu *basmul* (v.) și cu *povestirea* (v.), ea circulă la noi sub diverse nume: *anecdotă* (v.) — care se deosebește în principal de *S.*

Scanned with OKEN Scanner

prin aceea că relatează mai ales fapte şi întîmplări legate de persoane celebre; *tradiţie* — al cărei *distinguo* îl constituie referirea la fapte istorice şi sociale certe; *poveste glumeaţă, palavră, taclale, polojănii*; *glumă*, deosebită de *S.* prin faptul că pune accentul pe întorsătura lexicală de spirit, pe simpla poantă finală, ca şi bancurile etc. Mulţimea de sinonime parţiale atestă vechimea şi circulaţia aproape fără egal a *S.* în întregul spaţiu românesc. Prezentă în toată medievalitatea occidentală, *facetia* (cum i se spune *S.* în lat.) s-a infuzat în *Decameronul* lui Boccaccio, în *Povestirile din Canterbury* ale lui Chaucer, în opera lui Hans Sachs şi în cea a lui Cervantes, în fabulele lui La Fontaine ca şi în piesele lui Molière, în unele scrieri ale lui Goldoni, Ariosto, Balzac şi Tolstoi, la Twain, Charles de Coster, Hašek, Jerome K. Jerome etc. La noi, culegerile şi cataloagele de pînă acum (între care fundamentala *La typologie bibliografique des facéties roumaines*, 2 vol., 1969, de Sabina C. Stroescu) semnalează cca. 4000 de tipuri de *S.*, ceea ce duce la concluzia bogăţiei celei mai mari din lume pe acest teren. *S.* au în vedere viaţa socială şi familială, diverse defecte şi relaţii dintre oameni, nu ocolesc aspectele licenţioase ale vieţii şi iau în răspăr felurite autorităţi şi prejudecăţi, apucături şi forme de asuprire internă şi externă, vehiculează în forme multiple setea de dreptate şi de libertate, idei şi idealuri ce sînt cu atît mai de considerat cu cît multe vin — în înfăţişarea lor iniţială sau uşor adaptate — din vremuri străvechi. Cercetările mai recente au dus la concluzia că *S.* cunoscute astăzi sînt rezultatul poligenezei, atît în timp, cît şi în spaţiu, al unei circulaţii planetare şi al unei selecţii continue, toate popoarele contribuind, în diverse grade, la tezaurul mondial al acestei specii. În cultura noastră, ea se semnalează de timpuriu, prin cronicari (Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, Radu Popescu etc.), prin calendare, almanahuri şi alte publicaţii de popularizare, intrînd în compoziţia unor opere precum *Ţiganiada*, scrierile lui Anton Pann, ale lui Ion Creangă, M. Sadoveanu, Marin Preda, Eugen Barbu etc., *S.* putînd fi depistată în aproape întreaga literatură română. Paralel, de prin 1860, ea a fost culeasă şi prelucrată de Petre Ispirescu, T. Speranţia, Ion Pop-Reteganul, Petre Dulfu şi de mulţi alţii care au contribuit la înregistrarea, cunoaşterea largă şi proliferarea ei. *G.M.*

SOCIOLOGIE LITERARĂ ≈ Disciplină care abordează literatura din punct de vedere sociologic. Trebuie deosebită sociologia literară de sociologia literaturii, deosebire care în practica obişnuită se face rareori. Cei mai mulţi cercetători socotesc sociologia literaturii drept o ramură a sociologiei, orientată spre studiul empiric al

Scanned with OKEN Scanner

elementelor implicate în procesul de producere şi răspîndire a literaturii. Într-o încercare de unificare a definiţiei, putem spune că obiectul *S.l.* a fost considerat mai larg sau mai restrîns, după modul în care diferiţi teoreticieni au definit conceptul de literatură. Într-o sinteză a opiniilor, destul de divergente, care încearcă să accentueze o direcţie sau alta, putem spune că *S.l.* studiază : 1. funcţiile literaturii în societate (activităţile de producere şi răspîndire a literaturii, indivizii angajaţi în aceste activităţi, instituţiile ; statutul social al celor care scriu, al celor care publică, al celor care citesc ; ce se citeşte, cum şi cînd se citeşte etc.) ; 2. efectele fenomenelor literare asupra societăţii ; 3. locul şi funcţia societăţii în literatură (teme sociale, tipuri şi caractere sociale, tendinţe, curente, geneza socială a operei de artă etc.). *S.l.* consideră literatura şi fenomenele literare ca elemente ale unui proces care generează un anumit *sistem de relaţii*, care poate fi cercetat la patru nivele distincte : creaţia, producţia, difuzarea şi receptarea. Perspectiva sociologică asupra fiecărui nivel implică alte distincţii, ţinînd seama că literatura este prin natura ei „o instituţie socială, care foloseşte ca mijloc de exprimare limba, o creaţie socială" (Wellek şi Warren, *Teoria literaturii*), dar care îşi păstrează specificul de transfigurare estetică a elementelor luate din viaţa socială. Într-un inventar (incomplet) al problemelor esenţiale abordate de *S.l.* nu pot lipsi : a) în legătură cu *creaţia literară* : omologiile de structură dintre psihicul creatorului, la nivel conştient sau nonconştient, şi opera lui, raportul dintre mijloacele de expresie individuale şi cele socializate etc. ; b) în legătură cu *producţia literară* : scriitorul în timp, în societate, statutul economic al scriitorului, statutul profesional, clasa socială şi apartenenţa ideologică a scriitorului ; generaţiile literare etc. ; c) în legătură cu *distribuţia (difuzarea)* literaturii : actul publicării, circuitul difuzării, instituţiile care asigură tipărirea operei, instituţiile care asigură răspîndirea ei (edituri, librării, biblioteci), apariţia şi funcţiile editorilor etc. ; d) în legătură cu *receptarea literaturii* (consumaţia ei) şi cu publicul : diversificarea publicului în funcţie de clasele sociale, epoci, vîrstă, sex, genuri, autori ; posibilitatea de comunicare dintre cititor şi operă ; succesul (de ce se schimbă scara de valori după care e apreciată o operă, noutatea, moda, reuşita) ; critica şi rolul ei în explicarea sociologică a operei literare, în introducerea anumitor opere în circuitul de valori etc. După cum se vede, a) b), c) şi d) se referă la direcţiile nr. 1 şi 2 ale *S.l.*, care au preocupat esteticienii din cele mai vechi timpuri (Platon şi Aristotel îşi justificau atitudinea faţă de artă prin efectul nociv sau purificator pe care i-l atribuiau), pînă în epoca mo-

Scanned with OKEN Scanner

dernă (începînd cu Mme de Staël, în *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* — Despre literatură privită în raporturile ei cu instituţiile sociale, 1800, şi pînă la direcţia decisivă imprimată de sociologia marxistă). Aceste direcţii reprezintă totuşi o modalitate de abordare extrinsecă a literaturii. Cea de-a treia direcţie este cea care încearcă să unifice specificul estetic cu perspectiva socială, ocupîndu-se, printre altele, de : sociologia genurilor şi a formelor literare (punerea în legătură a diferitelor forme estetice cu cadrele sociale care le-au adoptat), a şcolilor şi a curentelor literare în raport cu o anume epocă sau societate ; sociologia temelor, în raport cu limba, naţionalitatea, zona de civilizaţie, perioada istorică ; sociologia caracterelor şi a personajelor ; sociologia stilurilor etc. Pornind de la concepţia lui G. Lukács, fondatorul analizei sociologice a conţinutului operei de artă, L. Goldmann a propus conceptul de *omologie structurală* pentru explicarea genezei şi a organizării specifice a creaţiei. Conştiinţa reală a grupurilor sociale nu se apropie decît rar şi pentru scurte perioade de o extremă coerenţă, iar maximum de conştiinţă posibilă se poate găsi exprimat empiric în reflexiile conceptuale sau în creaţiile imaginare ale unui număr oarecare, relativ redus, de indivizi. Printre aceste creaţii, cele care se leagă de grupurile orientate spre o structurare a totalităţii relaţiilor interumane sau a relaţiilor dintre om şi natură constituie *universuri* riguros coerente şi unitare. Pe plan conceptual , astfel de universuri sînt sistemele filozofice, pe plan imaginar — marile opere estetice. Operele de valoare medie, non-unitare, au o capacitate de structurare nedesăvîrşită, ele se apropie de conştiinţa empirică a indivizilor. Din diferenţierea estetică dintre capodopere şi operele de valoare medie, L. Goldmann deduce două tipuri de sociologie a creaţiei literare : una centrată pe conceptele de conştiinţă colectivă reală, de conţinut, de stereotip şi de reflex, concepte care sînt cele mai operative în operele de nivel mijlociu ; şi o alta, centrată pe conceptele de conştiinţă colectivă virtuală, de maximum de coerenţă, de sinteză între unitate şi bogăţie,concepte operative mai ales pentru marile creaţii culturale. Studiul sociologic al operei literare comportă două etape : interpretarea şi explicarea. Cînd interpretează o operă de artă, cercetătorul trebuie să degajeze un model structural semnificativ relativ simplu, constituit dintr-un număr limitat de elemente şi de relaţii între ele şi care să poată da socoteală de aproape tot textul, fără a-i adăuga nimic. Explicarea constă în punerea în relaţie a modelului structural, care relevă unitatea şi semnificaţia operei, cu aspiraţiile unui subiect, relaţie ce permite inserarea operei ca element semnificativ şi funcţional într-o totalitate mai vastă. Teza centrală a sociologiei dialectice statuteaza

Scanned with OKEN Scanner

că relaţia dintre text şi o realitate exterioară lui nu se poate stabili niciodată cu un individ, ci cu un subiect colectiv, cu un grup social (fie el naţiunea, generaţia, clasa socială etc.). Teoria omologiilor structurale trebuie însă nuanţată, mai ales pe temeiul cercetărilor şcolii sociologice de la Frankfurt (Theodor W. Adorno, Walter Benjamin). După Adorno, raportul dintre infrastructura psihică şi suprastructura specific artistică nu se poate stabili decît prin intermediul unui „proces total", care înglobează toată diversitatea fenomenelor sociale, empiric analizabile, ca şi pe cea a fenomenelor spirituale. Alţi cercetători (Erich Köhler) au îmbogăţit teoria, demonstrînd ierarhizarea şi medierea reciprocă a diferitelor straturi care alcătuiesc modelul sociologic al unei opere. După exemplul hotărîtor de abordare şi analiză sociologică a creaţiei literare de către Marx, Engels, Lenin, Plehanov, *S.l.* este reprezentată în epoca contemporană, în una sau alta dintre direcţiile ei, de: G. Lukács, L. Febvre, J. Bab, D. Daiches, G. Thomson, Robert Escarpit, L. Schücking, Erich Auerbach, F. E. Merrill, Lucien Goldmann, Th. W. Adorno, M. Horkheimer, K. D. Duncan, P. Benichou, H. Lefebvre, R. Minder, Gaëtan Picon, Henry Peyre , G. Michaud, Albert Memmi, Leo Löwenthal, Ian Watt, Umberto Eco, Jacques Leenhardt, R.-M. Albérès, H. N. Fügen, H. R. Jauss etc. În estetica şi critica românească, preocupări de *S.l.* au avut C. Dobrogeanu-Gherea, Raicu Ionescu-Rion, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, D. Popovici, M. Ralea, T. Vianu şi, dintre contemporani: Al. Dima, Ion Ianoşi, S. Iosifescu, G. Ivaşcu, Romul Munteanu, N. Balotă, Paul Cornea, Adrian Marino şi cu deosebire Traian Herseni, care a publicat prima sinteză sistematică de la noi — *Sociologia literaturii*, 1973. *R.S.*

SONET ≈ Termenul provine din fr. *sonnet*, it. *sonetto* „ton mic, sonet" (cf. lat. *sonare* „a suna"). Iniţial, în provensală *sonnet* denumea un text recitat sau cîntat cu acompaniament instrumental. Poezie cu formă fixă, compusă din 14 versuri împărţite în 4 strofe: două *catrene* (v.) urmate de două *terţete* (v.), fiecare vers avînd 11 silabe (endecasilab) — cel mai adesea, în italiană, spaniolă, română; 12 silabe (alexandrin), în franceză; 10 silabe (decasilab), în engleză. Rima *sonetului clasic* sau *regular* este îmbrăţişată la catrene (*abba/baab*); la terţete, cîte două versuri dintr-unul rimează între ele şi cu un al treilea din celălalt terţet (de ex.: *cdc/dcd*). În *S.* există regula ca nici un cuvînt să nu se repete — exceptînd, bineînţeles, conjuncţiile, prepoziţiile, verbele auxiliare —, iar versul ultim trebuie să fie un fel de concluzie, încheiere sintetică, maximă. *S.* apare în forma desăvîrşită întîia dată la Curtea din Palermo a lui Frederic al II-lea, rege al Siciliei, el însuşi poet, în secolul XIII. Avîndu-şi

sorgintea poate în folclorul sicilian din sec. X—XI, dar dezvoltîndu-se şi sub influenţa culturii arabe şi mai apoi a celei provensale, *S.* a fost ilustrat de trubadurii Jacopo da Lentini, Pier delle Vigne (secolul XIII) şi alţii din celebra „şcoală siciliană"; mai apoi, de Dante, Petrarca, Leonardo da Vinci, Ariosto, Michelangelo, Tasso, Carducci etc.; de francezii Mellin de Saint-Gelais, Joachim du Bellay, Ronsard, Félix Arvers, Musset, Gautier, Leconte de Lisle, Baudelaire, Théodore de Banville, Valéry etc.; de germanii Georg Rudolf Weckherlin, Martin Opitz, Goethe, August von Platen etc.; de englezii Thomas Wyatt, E. Spenser, Shakespeare, Milton, Keats etc.; de spaniolii Juan Boscan-Almogaver, Cervantes, Góngora etc. E de menţionat că, la început, şi chiar la Petrarca, *S.* era alcătuit de fapt din două strofe — o *octavă* (v.) şi o *sextină* (v), prima avînd un conţinut şi o mişcare mai amplă, lentă, gravă, iar a doua fiind mai vie şi mai variată. Există mai multe tipuri de *S.*: *S. retrogradus* are fiecare vers cu un înţeles unitar, oarecum apoftegmatic, putînd fi citit şi de jos în sus, ca *glosa* (v.) — pentru aceasta avînd şi primele cuvinte rimate; Paul Verlaine a scris şi un *S. inversat (à rebours)*, cu terţetele înaintea catrenelor; Mihai Codreanu a compus un *S. dublu*: *Povestea păsărarului*. În literatura română, primul *S.* vede lumina tiparului în 1821, semnat de Gheorghe Asachi, care scrisese astfel de poezii şi mai înainte, una fiind intitulată *Cătră Tibru — 1810*, sub influenţa poeţilor italieni, îndeosebi a lui Petrarca. Au mai scris *S.*: Iancu Văcărescu (*Pacea*, 1829), Heliade Rădulescu, Timotei Cipariu, C. Bolliac, V. Alecsandri, M. Eminescu (26 de *S.*), Al. Macedonski, Duiliu Zamfirescu, Al. Vlahuţă, G. Coşbuc, Cincinat Pavelescu, St. O. Iosif, Mihai Codreanu, G. Bacovia, V. Eftimiu (peste o mie), L. Blaga, Ion Barbu, Zaharia Stancu, Radu Boureanu, Mihai Beniuc, Eugen Jebeleanu ş.a. Vasile Voiculescu a compus între 1954 şi 1958 un ciclu de 90 de *S.* intitulate: *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare, în traducere imaginară de V.V.* După Gh. Cardaş (*Cartea sonetelor româneşti*, 1933) — în prima perioadă, de 120 de ani, aproape 200 de poeţi români scriseseră *S. M.D.*

SPECIE LITERARĂ ≈ Clasă de opere literare grupate după un criteriu unitar, subordonată *genului* (v.) literar. Un gen literar însumează mai multe specii. *Genul epic* (v.) include: *povestirea* (v.), *schiţa*, (v.), *nuvela* (v.), *romanul* (v.), *basmul* (v.), *epopeea* (v.) etc. *Genul liric* (v.): *oda* (v.), *imnul* (v.), *elegia* (v.), *cîntecul* (v.), *satira* (v.), *epistola* (v.), *epigrama* (v.), *vilanella*, *sonetul* (v.), *rondelul* (v.) etc. *Genul dramatic* (v.): *tragedia* (v.), *comedia* (v.), *vodevilul* (v.), *drama* (v.). În legătură cu speciile se pune, ca şi în cazul genurilor, problema originii lor: sînt ele forme reale şi obiective, cu o existenţă

Scanned with OKEN Scanner

naturală, sau sînt numai niște categorii logice, provenite din nevoia de sistematizare a esteticii? Și, la fel ca în cazul genurilor, teoriile diferă: Brunetière, care, pe linia darwinistă, se ocupă de evoluția genurilor și a speciilor, le consideră forme reale ale spiritului poetic, avînd o evoluție organică și obiectivă. Un estetician ca B. Croce suprimă genurile și speciile și așază lirismul la baza oricărei opere de artă. Evoluția speciilor în epoca modernă, cînd ele se întretaie și se combină, ar confirma teoria care exclude o realitate fixă a *S.* Într-adevăr, începînd cu romantismul, literatura creează mereu mai rar opere care să se încadreze integral într-o *S.* anume. Tragedia se îmbină cu comedia și dă naștere *tragi-comediei* (v.). Povestirea primește o infuzie de lirism, și la fel *balada* (v.), altă specie a genului epic. Totuși se constată că unele *S.* fixează într-adevăr un spirit real al unei epoci sau al alteia, și că odată cu dispariția acestui spirit, dispare *S.* respectivă. Epopeea e specifică antichității, romanul apare odată cu spiritul realist, vilanella și alte specii frecvente în evul mediu sînt astăzi moarte, nepracticate. *M.V.*

SPECIFIC NAȚIONAL ≈ Sintagma denumește, în literatură, modul în care aceasta reflectă trăsăturile proprii unei națiuni, pe o anume treaptă de dezvoltare a ei. *S.n.* s-a manifestat, în anume laturi ale sale, cu mult înainte de apariția națiunilor moderne și a literaturilor lor. Oricine citește *Panciatantra* sau *Odiseea*, *Cîntecul lui Ghilgameș*, *Eneida* sau *Biblia*, *Cîntecul Nibelungilor* sau *Eddele*, *Cîntecul lui Roland* sau *Viteazul în piele de tigru* etc. înțelege că prin anume date ale lor, acestea aparțin unor neamuri de oameni deosebiți în privința înțelegerii rostului lor în lume, care gîndesc altfel relațiile intime și sociale dintre ei, au fiecare un alt fel de a se raporta la natură și la univers etc. Faptul a fost observat, mai mult sau mai puțin direct, încă din vechime, mai ales de către istorici, ca Herodot sau Tacit, de retoricieni precum Quintilian etc., însă — după apariția unor religii (precum creștinismul sau mahomedanismul etc.), care pun accentul pe alte laturi decît pe cele etnice, prin marea migrațiune barbară și prin vehicularea textelor sacre și oficiale în numai cîteva limbi (latina, greaca, slava, araba etc.) — interesul pentru aspectele particulare unei etnii sau alteia a slăbit (în evul mediu), pînă la a nu mai fi luate în seamă. Marile imperii au contribuit și ele la această situație, pentru ca apoi, prin dezmembrarea unora și prin lupta unor popoare și neamuri pentru autonomie și independență, fenomenul să se reimpună atenției. Încă din prerenaștere, în Renaștere și mai ales după aceea, aspecte ale specificului unor grupuri etnice, ale limbii și culturii lor, au început a fi studiate. Descoperirile geografice, interesul pentru lumea exotică, apariția a tot mai multe texte în limbile

Scanned with OKEN Scanner

naţionale etc. au pregătit terenul pentru conturarea problemei *S.n.* Punerea în lumină a folclorului şi apariţia romantismului, luptele pentru închegarea statelor naţionale au alimentat masiv chestiunea care, în diverse etape, s-a pus cu un accent tot mai acuzat în mai toate culturile europene şi extraeuropene, fiind şi astăzi de o stringentă actualitate, în scopul definirii mai suple şi mai convingătoare a chipului în care felurite culturi naţionale se afirmă şi participă la universalitate. În cultura română, problema *S.n.* a cunoscut, în linii generale, aceeaşi evoluţie, ea punîndu-se spontan cronicarilor (Grigore Ureche, Miron Costin, stolnicul Cantacuzino etc.), iluminiştilor, întemeietorilor literaturii noastre moderne (G. Asachi, I. Heliade Rădulescu, V. Alecsandri, M. Kogălniceanu, A. Russo etc.), pentru ca prin T. Maiorescu, M. Eminescu şi alţii, să ajungă la înţelesurile cele mai complexe din secolul trecut. În secolul nostru, prin G. Ibrăileanu, N. Iorga, E. Lovinescu, L. Blaga, M. Ralea, T. Vianu, G. Călinescu, V. Streinu etc., problema a ajuns a fi lămurită, atît sub raportul teoriei generale, cît şi sub cel al definirii *S.n.* românesc. Critica marxistă antebelică, şi mai ales cea din epoca actuală, a reluat datele problemei, fundamentîndu-le materialist-istoric şi evidenţiind plenar specificul şi originalitatea literaturii române, modul în care se integrează aceasta în literatura lumii, ca una din feţele acesteia. Înţelegerea naturii şi legătura cu ea, militantismul şi larga receptivitate la nou, armonia şi confluenţa organică cu folclorul, conştiinţa comunităţii de origine, a unităţii de neam, limbă şi teritoriu, simţul măsurii şi spiritul de toleranţă, melancolia şi ponderea, înţelegerea adîncă a rostului omului din spaţiul carpato-dunărean în configurarea actuală şi viitoare a lumii şi a culturii acesteia, demnitatea şi omenia, optimismul, umorul colorat specific etc. sînt astfel cîteva dintre atributele literaturii române, prin care aceasta se înscrie în universalitate, păstrîndu-şi şi amplificîndu-şi totodată sunetul propriu, tot mai intens receptat de reprezentanţii altor meridiane. *G.M.*

SPECTACOL ≈ Termen provenind din fr. *spectacle*, lat. *spectaculum* (cf. *spectare* „a privi"). Reprezentare scenică, în faţa publicului, a literaturii dramatice. La origine, *S.* a fost manifestare rituală, ilustraţie a miturilor cultice printr-o acţiune „jucată", avînd un scop iniţiatic ori magic. Este sigur că egiptenii, asirobabilonienii, hitiţii şi vechile civilizaţii asiatice au practicat teatrul religios. Forma actuală a *S.* teatral porneşte însă din Grecia antică. *S.* avea încă un caracter sacru, legat de cultul zeului Dionysos, în cadrul unor solemnităţi al căror moment culminant era reprezentaţia dramatică. Aceasta se deschidea cu un oficiu divin. Festivităţile dionisiace ateniene erau patru : Marile Dionysii, Antesteriile,

Leneele şi Dionysos al cîmpurilor. În ultima, celebrată rustic, se „reluau" tragediile reprezentate deja la Atena; „premierele" aveau loc în Marile Dionysii (tragediile) şi în Lenee (pînă la jumătatea secolului V î.e.n., exclusiv comedii), sub forma concursurilor dramatice, instituite de Pisistrate, care înlocuieşte *ditirambul* (v.) cu *tragedia* (v.) (534 î.e.n.). După 510 î.e.n., arhontele eponim lansa concursul, trecînd organizarea unui *choreg*, cetăţean înstărit care se obliga să finanţeze întreaga lucrare. Acesta alegea coreuţii şi actorii, repartizaţi autorilor prin tragere la sorţi. Tot choregul făcea preselecţia poeţilor, reţinînd pentru concurs trei tragici, care prezentau cîte o tetralogie (trei tragedii şi o dramă cu satiri), şi cinci comici (fiecare cu o singură operă). Autorii îşi regizau ei înşişi piesele şi uneori interpretau rolul protagonistului: Eschil a jucat în toate tragediile sale, Sofocle rar, Euripide niciodată. Juriul se compunea din zece spectatori (desemnaţi de sorţi), reprezentînd simbolic cele zece triburi ale Atenei, şi era prezidat de un arhonte. Învingătorul primea un tripod de bronz, pe care, obişnuit, îl închina altarului lui Dionysos. Concursul ţinea trei zile, în care se juca — sub cerul liber — din zori pînă la apusul soarelui, fără întrerupere. *S.* era deci o serbare populară, unde participa un public eterogen, din toate clasele, cu excepţia sclavilor; femeilor li se admitea să asiste la tragedii, însă comediile le erau interzise, acestea implicînd ideologia politică strict contemporană şi avînd în general un caracter obscen, de la text la costumaţia actorilor. Amfiteatrele cuprindeau pînă la 17.000 de spectatori (Platon dă chiar cifra de 30 000); toate locurile costau doi oboli. Statul patrona *S.* dramatic, considerîndu-i forţa educativă: la jumătatea sec. V î.e.n., Pericle a creat un fond de stat din care se plătea intrarea cetăţenilor săraci *(theoricon)*; choregul, investit cu o funcţie vecină sacerdoţiului, purta cunună; actorii — profesionişti — se bucurau de vază, iar coreuţii erau scutiţi de serviciul militar. Tehnica scenografică a evoluat, ajungînd la forme complicate. Se foloseau maşinării, de care Euripide abuza, făcîndu-şi un stil din rezolvarea *ex machina* a deznodămîntului. Ideea de a picta decorurile i se atribuie lui Sofocle (cf. Aristotel). Tradiţia acordă introducerea întîiului actor *(protagonistes)*, scos din corul cortegiului dionisiac şi pus să-i dea replica, legendarului Tespis (secolul VI î.e.n.), care a fundat astfel tragedia, în cea mai primitivă formă posibilă; al doilea *(deuteragonistes)* i se datorează lui Eschil, al treilea *(tritagonistes)* lui Sofocle, al patrulea *(tetragonistes)* lui Euripide. Însă un actor putea deţine mai multe roluri; personajele feminine, aduse pe scenă în jurul anului 500 î.e.n. de Phrynicos (cf. Suidas), se interpretau tot de către bărbaţi. Actorii jucau cu măşti, pe care Eschil le-a policromat, spre a le spori expresivitatea: se cunosc 28 de măşti tragice şi 41 comice, toate ilustrînd

Scanned with OKEN Scanner

tipologii fixe. Tragedienii încălţau *coturnii*, nişte pantofi de scenă cu talpă foarte groasă, care le sporeau înălţimea, conferind mişcării o maiestate ţeapănă; comedienii purtau costume caricaturale. În timpul *S.* se intercalau pasaje coregrafice şi textul era acompaniat de muzică instrumentală; anume fragmente se cîntau. Grecii concepeau *S.* sincretic. La Roma, teatrul şi-a pierdut sensul sacru. *S.* era oferit gratuit de *respublica* (stat) ori de magistraţii ei, ca şi luptele de gladiatori sau naumachiile. Prima reprezentaţie dramatică este datată 240 î.e.n. şi a avut loc cu ocazia festivităţilor care celebrau încheierea victorioasă a celui de al doilea război punic; piesa aparţinea libertului de origine greacă Livius Andronicus, traducătorul *Odisseei*. Din 214 î.e.n., în *ludi romani* (jocuri romane) s-au rezervat patru zile *S.* teatrale şi de circ; *ludi scaenici* se ţineau cu precădere în serbările *Apollinares* şi *Megalenses*. În anul 200 î.e.n. a apărut şi *S.* comic. Tragediile cu subiecte greceşti se numeau *cothurnata*, cele romane *praetexta*; comediile cu cadru grecesc erau *palliata*, cele romane *togata* — după costumaţia specială a actorilor. Iniţial, masca a fost obligatorie numai pentru tragedii — comedia a introdus-o în cursul secolului II î.e.n. Scena romană folosea cortina, iar teatrul se putea acoperi; *S.* cuprindea o singură piesă şi dura 2—3 ore, începînd de la amiază. Reprezentaţiile s-au dat întîi pe estrade improvizate: publicul asista în picioare. Primul edificiu cu bănci de lemn, s-a ridicat abia în 145 î.e.n.; Pompeius Magnus a construit în 55 î.e.n. cel mai mare teatru (capacitate: 20.000 de locuri), de mai multe ori distrus şi refăcut. Actorii — în general, dispreţuiţi — erau organizaţi în trupe, conduse de un *dominus gregis*, protagonist şi impresar totodată. Sub imperiu, *S.* teatral degenerează, fiind concurat de pantomimă, bestiomachii şi, mai ales, cursele de care. Acestea din urmă devin *S.* favorit al plebei bizantine, încărcîndu-se de ascunse implicaţii politice şi religioase, în jurul intrigilor de curte ori al mulţimii de erezii care-şi disputau subtilităţile dogmei: o răscoală pornită din pasiunile *S.* de circ era să-l detroneze pe Justinian (secolul VI e.n.). În Occident, evul mediu a întors iarăşi *S.* la cultul divin; ca şi la începuturi, reprezentaţia dramatică se manifesta ca oficiere a „misterelor" sacre (teatrul folcloric, aşa cum se întîlneşte şi la noi, continuă linia medievală). Însă treptat *S.* se laicizează; la jumătatea secolului XV există deja asociaţii de actori profesionişti. Italia prin *commedia dell'arte* şi descendenţa ei, Anglia elisabetană (sfîrşitul secolului XVI: Marlowe, Shakespeare, Ben Jonson), Spania „secolului de aur" (XVI—XVII: Lope de Vega, Cervantes, Tirso de Molina), Franţa clasicismului (secolul XVII: Corneille, Racine, Molière) cunosc epoci de strălucire teatrală. De-a lungul unei istorii aproape trimilenare, *S.* a suportat opoziţia spiritelor puritane, care l-au atacat

Scanned with OKEN Scanner

din raţiuni etice : Solon, legiuitorul Atenei, a fost ostil invenţiei lui Tespis ; scriitorul creştin Q. Tertullianus (sec. II—III e.n.) interzice închinătorilor lui Christos frecventarea *S.* (*De spectaculis*—Despre spectacole) ; în Anglia, Parlamentul a închis teatrele între 1642 şi 1660 ; J.-J. Rousseau — într-o *Lettre sur les spectacles* (Scrisoare asupra spectacolelor), 1758, adresată enciclopedistului d'Alembert — compune un pamflet împotriva teatrului. Romantismul german şi, mai ales, cel francez întăresc însă definitiv popularitatea *S.* dramatic, folosindu-l ca mijloc direct de propagandă, socială sau estetică. Secolul XX a revoluţionat tehnica scenică, definind o estetică teatrală fundată pe autonomia *S.* Primatul literaturii dramatice a fost contestat ; textul e considerat unul din auxiliare, finalitatea fiind *S.*, ca formă de artă specifică. Protagonist devine regizorul, care orchestrează ansamblul printr-o viziune proprie. Pe urmele elveţianului Adolphe Appia şi ale englezului Gordon Craig, au apărut şcoli de avangardă : Stanislavski, Tairov, Meyerhold, Vahtangov (Rusia), J. Copeau, A. Artaud, J.L. Barrault, J. Vilar (Franţa), Max Reinhardt, E. Piscator, B. Brecht (Germania), Flanagan (S.U.A.) sînt numele ilustre de teoreticieni şi animatori ai mişcării teatrale moderne. Camil Petrescu, într-o teză de doctorat (*Modalitatea estetică a teatrului*, 1937), a tratat fenomenologic noile estetici ale *S.*, păstrînd dreapta cumpănă între literatură şi tehnica reprezentaţiei, în vederea unei „unităţi superioare", care să includă egal textul scriitorului şi arta actorului. Pentru literatura noastră, întîiul *S.* în limba română s-a jucat de către amatori în decembrie 1816, la Iaşi, în casele hatmanului C. Ghica : era o pastorală tradusă de Asachi (*Mirtil şi Chloe*). În 1833, s-a constituit la Bucureşti „Societatea filarmonică", care avea în program promovarea dramaturgiei naţionale şi formarea unei şcoli de actorie ; de aici pornind, arta teatrală românească a mers sincronic cu cea europeană. (v. şi *Tragedie*, *Comedie*, *Teatru*). *M. Vor.*

SPONDEU ≈ Termenul provine din fr. *spondée*, lat. *spondeus*, gr. *spondeios*. *S.* este un picior alcătuit din două silabe lungi ; accentul diferă în funcţie de sistemul de versificaţie ; în sistem dactilic, accentul cade pe prima silabă (⏑ —), în sistem anapestic, pe a doua (— ⏑). Dacă în *hexametru* (v.) piciorul al cincilea este un *S.*, versul este un hexametru spondaic. Încercările lui Schiller şi Goethe de a folosi spondei în hexametrii lor nu au putut reuşi, deoarece în limba germană, ca în toate limbile europene moderne, cantitatea silabelor a dispărut. Opus *S.* este *piricul*, format din două silabe scurte şi neaccentuate (⏑ ⏑). *R.H.*

STANŢĂ ≈ Din fr. *stance*, it. *stanza*. *S.* a denumit la început — în poezia italică — *strofa* (v.). Sînt cunoscute, la sfîrşitul veacului XV, *Stanţele* lui Poliziano. Pentru Moréas, *S.* impune o mai mare

117 — c. 27

Scanned with OKEN Scanner

rigoare metrică şi un înţeles de sine stătător al strofei denumite astfel. Pînă acum un veac şi jumătate, termenul *S.* se întrebuinţa, în Franţa, concurent cu strofă. Astăzi, termenul este desuet. *R.H.*

STIH (v. *VERS*).

STIL ≈ Termenul provine din fr. *style*, lat. *stylus* „condei, compoziţie", gr. *stylos* „băţul cu care se scria pe tăbliţele de ceară". Pînă în epoca modernă însemna modul de exprimare verbală sau scrisă. În poetica tradiţională clasică, *S.* numea cîteva calităţi ale scrisului ca, de pildă, claritatea, corectitudinea sau cîteva (de fapt, trei) moduri de selectare şi întrebuinţare a limbii : *S.* sublim, *S.* mediu sau temperat, *S.* simplu sau vulgar. În perioada modernă, *S.* se constituie ca un termen cu sens aproape opus celui clasic. Pornind de la maxima lui Buffon : „le style c'est l'homme-même" (stilul este omul însuşi), critica modernă vede în *S.* expresia individualităţii. Teoriile contemporane despre *S.* literar îşi au, pe de altă parte, originea în descoperirile lingvistice mai noi (F. de Saussure, K. Vossler), care concep şi examinează limba ca pe un fenomen individual. Nu există o limbă generală, afirmase K. Vossler, există numai graiuri individuale. Limbajul fiind individual, literatura ca fapt de limbă trebuia să poarte de asemenea semnele individualităţii. Astfel, s-a ajuns la studiul operei literare pornind de la structura ei lingvistică. *S.* înseamnă, după unii cercetători, abaterile de la întrebuinţarea normală a limbii, care reflectă abaterile de la starea psihică normală (Leo Spitzer). Reprezentanţii acestei concepţii sînt Leo Spitzer, E. Auerbach, D. Alonso etc., iar în critica românească, T. Vianu. Ultimul, în *Arta prozatorilor români* (1941), distinge între expresia *tranzitivă* (de comunicare obiectivă, imparţială) şi elementul *reflexiv*, care indică aportul subiectiv la expresia tranzitivă al celui ce vorbeşte sau scrie. Astfel, ansamblul acestor notaţii reflexive, care se adaugă la comunicare şi care îi dau un fel de a fi subiectiv, compun ceea ce se numeşte *S.* „Stilul este aşadar expresia unei individualităţi" (T. Vianu). Din altă perspectivă, generalizantă, se vorbeşte despre *S.* unui *gen* sau al unei *specii literare* (stil dramatic, epic, liric) ; *S.* elegiac, epopeic. *S.* denumeşte aici trăsăturile generale ale unei serii de opere individuale, care, la rîndul lor, sînt individuale în raport cu *S.* altui gen. Există de asemenea un *S.* naţional, al epocii, al unui curent. *S.* naţional defineşte trăsăturile particulare ale unei culturi în contextul celei universale. *S.* epocii se constituie din elementele inedite, culoarea, limbajul etc. pe care le aduce cultura

unei epoci față de epocile anterioare (ex. Renașterea față de evul mediu sau de antichitate). *S.* unui curent definește trăsăturile generale ale unor scriitori încadrați în același curent literar (ex. romantismul), care sînt individuale, particulare, față de caracteristicile altui curent (clasicismul). *M.V.*

STIL FIGURAT (v. *FIGURĂ DE STIL*).

STILISTICĂ ≈ Termenul provine din fr. *stylistique*. **1.** Disciplină care studiază *stilul* (v.). Ea se impune la începutul secolului XX (creatorul ei e considerat Ch. Bally) și are ca obiect, inițial, studierea stilurilor funcționale ale limbii. În acest moment, *S.* se încadrează în disciplina mai largă a lingvisticii. **2.** Într-o altă formulă, *S.* se orientează spre studiul individual al expresiei scriitorului (prin cercetările unor savanți ca Leo Spitzer, E. Auerbach). Astfel ea apare ca disciplină ce ține de *teoria literaturii* (v.), sau de *știința literaturii* (v.) în general. Astăzi *S.* se constituie ca disciplină autonomă, în care mijloace lingvistice și teoretico-literare se combină într-o metodă proprie. Prin influența școlii formale ruse și a *structuralismului* (v.), *S.* devine structuralistă; ea urmărește acum, prin studiul elementelor de *stil* (v.), să descopere structura unitară a operei ca întreg și să-i explice valorile și semnificațiile. Documentul fundamental al criticii structurale îl constituie *Tezele* (1929) Cercului lingvistic de la Praga (Trubeţkoi, Jakobson, Mukařovský etc.). Opera e privită ca o succesiune de sunete, cuvinte, fraze, care au fiecare o semnificație în raport cu întregul. Întemeietorul *S.* la noi e considerat Tudor Vianu, în lucrări ca *Arta prozatorilor români*, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, prin care a impus o seamă de direcții de cercetare și a creat o școală. Cercetările stilistice se dovedesc foarte eficiente și în varianta structuralistă. Ele influențează azi diferite alte orientări critice, de pildă structuralismul genetic (Goldmann), psihocritica, școala lui R. Barthes etc. (v. *Noua critică*). În funcție de obiectivul pe care-l cercetează, stilisticienii diferă între ei, iar în consecință avem cîteva tipuri de cercetări stilistice: *S.* genetică (se ocupă de cauzele și sursele stilului); *S.* descriptivă (care pune accent pe descrierea stilului); *S.* statistică; *S.* estetică (interesată de valorile formale ale operei). *M.V.*

STRIGĂTURĂ ≈ Termenul este derivat de la verbul a *striga* (din lat. **strigare*). Specie a liricii populare (numită uneori și „țipurătură, chiuitură") având două, patru, șase sau (mai rar) opt versuri, *S.* e menită a stîrni veselia la *horă* v.), la nuntă, la naștere, la șezători, în cadrul unor forme de spectacol popular (căiuți, capră, urs, brezaie, turcă etc.) sau în alte ocazii în care se petrece și se dansează. Ea poate constitui un îndemn la veselie („Cine joacă și nu strigă / Facă-i-se gura strîmbă; / Am jucat și n-am strigat / Și gura mi s-o

strîmbat''), o ironie („Badea mare cît un dop, / Lelea mică cît un plop''), satirizarea unor apucături individuale sau a diverse moravuri sociale („Săracii boii cornuți / Cum însoară pe cei muți; / Săracele sutele / Cum mărită slutele''); alteori e un mod de a marca ritmul jocului ori de a „cînta'' (direct sau ocolit) sentimentele pe care le nutresc tinerii între ei etc. Dinamică, mereu adaptabilă realităților, cu o mare deschidere la toate formele existenței, de o pregnantă concizie expresivă, uneori cu întorsături amintind *epigrama* (v.), în general de o mare bogăție și varietate, *S.* constituie o parte însemnată a folclorului nostru, exprimînd aspecte fundamentale ale firii poporului român. *G.M.*

STROFĂ ≈ Termenul provine din fr. *strophe*, de la gr. *strophe* și desemnează un ansamblu unitar dintr-o poezie, format din mai multe versuri. Însemna la început: „evoluție a corului, întorsătură''. **1.** În teatrul antic este partea cîntecului care corespundea mișcării spre dreapta a *corului* (v.) (Pentru istoric—v. *antistrofă*). **2.** În metrica liricii eline și latine, *S.* reprezenta un grup de versuri „încheiat'', cel puțin ca formă, și care se repeta identic. Existau forme de *S.* pe care autorii (Pindar, Simonide, Bachylides, tragicii greci, Aristofan etc.) și le compuneau pentru circumstanță, singuri, dar foarte riguroase în repetarea lor strictă, așa cum putem întîlni în corurile de dinaintea *tragediei* (v.) *atice;* alteori scriitorii reluau unele modalități fixe ale sistemelor *melice*, existînd din veacul VII—VI î.e.n., bunăoară *S. alcaice*, *safice* (v.), *asclepiade* (v.) etc. Mai puțin complicate sînt simetriile moderne. Strofa cea mai mică este monoversul, urmat de *distih* (v.), de *terțină* (v.) sau *terțet*, de *catren* (v.), de *S. cvinarie*, de *S. extină* și de *S. polimorfă*, de șapte, opt *(octavă)*, nouă, zece *(decimă)* pînă la douăsprezece versuri. *S.* corespund, pînă la un punct, perioadelor oratorice, sub raportul organizării membrelor componente (v. *Perioadă*). Pînă la romantismul francez și, în speță, pînă la Victor Hugo, *S.* se sfîrșea și printr-o încheiere a înțelesului. De la Hugo, o frază poate trece în *S.* următoare. Tehnica versului liber (v. *Vers*) neglijează chiar ritmurile și numărul de silabe, pentru a păstra numai unitatea de gîndire, pe care *S.* trebuie s-o formuleze. *R.H.*

STRUCTURĂ ≈ Termenul provine din fr. *structure*, lat. *structura* „construcție''. Acest sens, de edificiu și mod de a construi, se păstrează în limbile franceză și engleză pînă în secolul XVI. Odată cu secolul XVII și XVIII termenul e folosit cu un sens mai abstract, și anume pentru a desemna relația reciprocă a părților sau a elementelor constitutive ale unui întreg, determinîndu-i natura, termen sinonim cu „alcătuire, aranjare, ordine, formă, organizare''. Deși sensul primar mai persistă, ia amploare din ce în ce mai mare sensul abstract. Primul

filozof care foloseşte acest termen într-un sens apropiat de cel modern) este Kant. În secolul XIX, *S.* este folosit în special în ştiinţe, ca de ex. în mineralogie, cristalografie, geografia fizică, geologie, agronomie, chimie organică, medicină, psihologie, ştiinţe sociale etc. Acum *S.* intră în opoziţie cu *funcţie*, marcîndu-se astfel relaţia *static — dinamic*. Punctul de cotitură în evoluţia semantică a termenului îl reprezintă opera lui W. Dilthey, *Idei cu privire la o psihologie descriptivă şi analitică* (1894), care foloseşte termenul de *S.* în filozofie, cultură, istorie şi psihologie, unde s-a şi impus, pentru ca apoi să fie înlocuit cu *Gestalt* „formă, tipar, alcătuire ale cărei părţi sînt determinate de întreg". Utilizată în multiple ştiinţe, cu un sens particular variat, concepţia de *S.* s-a polarizat totuşi în jurul a două accepţiuni fundamentale: *Gestalt*, care tinde spre ideea de organism ce presupune colaborarea intimă, pînă la fuziune a părţilor întregului, şi *Pattern* (tipar), care tinde spre ideea de schemă, mecanism, reţea internă a punctelor esenţiale ale fenomenului. În lingvistică, termenul este folosit din 1916, odată cu teoria lui F. de Saussure, care revoluţionează cercetarea lingvistică prin ideea limbii ca sistem şi prin analiza *semnului* (v.). Acum se poate vorbi de o concepţie structuralistă (v. *Structuralism*) asupra *S.* Şcoala formaliştilor ruşi şi Cercul lingvistic de la Praga (N.S. Trubeţkoi, Roman Jakobson) fac epocă în înţelegerea *S.* ca un tot închegat, unitar, coerent, ca sistem al relaţiilor între părţi. Noţiunea de *S.*, moştenită de la Fr. de Saussure, e modificată de L. Hjelmslev, *Essais linguistiques* (Eseuri lingvistice), 1959 şi N. Chomski, *Aspects of the Theory of Syntax* Aspectele ale teoriei sintaxei). Termenul este preluat apoi de antropologie (Cl. Lévi-Strauss), de filozofia culturii (M. Foucault), de axiologie, de matematică, de psihopatologie şi psihanaliză (J. Lacan), de economie politică (L. Althusser), de muzică, de critica literară şi de artă (R. Barthes, L. Goldmann, P. Francastel). Lingvistica furnizează diverselor discipline ştiinţifice (antropologie, etnologie, sociologie) *modele* pentru a trata riguros faptele. Ex.: interpretarea sistemului înrudirii ca un sistem de limbaj (v. Cl. Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté* — Structurile elementare ale înrudirii, 1949; *Anthropologie structurale* — Antropologie structurală, 1964). Sînt notabile cercetările cu metode structuraliste în disciplinele care alcătuiesc un *corpus* — ansamblu complet şi sistematic de date prealabil prezentate într-o manieră uniformă, ca de exemplu inscripţii, texte sacre, legende, mituri, basme etc. Prin utilizarea modelelor lingvistice structuraliste în analiza stilistică, *S.* a pătruns în critica şi teoria literară, opera de artă fiind înţeleasă ca *S. A.M.*

STRUCTURALISM ≈ Termenul provine din fr. *structuralisme* şi desemnează orientarea metodologică avînd în vedere depis-

Scanned with OKEN Scanner

tarea „structurilor" în obiectul cunoaşterii. Aplicarea cercetării la nivelul *structurii* (v.) înseamnă studierea obiectului şi nu a cauzei, a devenirii sau a transformării lui. Studierea exclusivă a obiectului în sine, însoţită de cele mai multe ori de neglijarea aspectului dinamic al realităţii şi a încadrării în contextul istoric, a dus la apropierea *S.* de neopozitivism şi de şcoala fenomenologică şi organicistă. Despre curente sau şcoli structuraliste se poate vorbi în psihologie (F. Krueger, Kurt Koffka, Pierre Guillaume), biologie (E. Wolff), lingvistică (Fr. de Saussure, cercul lingvistic de la Praga); etnologie (Cl. Lévi-Strauss), filozofie (Ed. Spranger), sociologie (Hans Freyer, Leopold Wiese, Talcott Parsons), epistemologie (L. Althusser). În critica literară, orientarea *S.* pătrunde dinspre lingvistică şi matematică. Formalizările introduse în teoria lingvistică de Jakobson, Hjelmslev, Martinet sînt aplicate şi asupra literaturii. Critica rusă şi sovietică din jurul anului 1920, cunoscută sub numele de *formalismul rus* (v. *Şcoala formală*) sau Grupul *Opoiaz* (format din V. Şklovski, B. Eihenbaum, R. Jakobson, I. Tînianov, V. Jirmunski, B. Tomaşevski), este prima încercare de aliniere a cercetării literare la metodele lingvisticii, vizînd transformarea analizei literare într-o metodă ştiinţifică. De această şcoală sînt legate cercetările cehe şi poloneze (Jan Mukárovsky, Roman Ingarden etc.). Şcoala pragheză înlătură dualismul formă — conţinut al formaliştilor şi introduce *simbolul* (v.), structură proprie criticii literare, revendicînd totodată necesitatea studierii istoriei literare, înţeleasă ca o structură modificată prin schimbarea elementelor ce o compun. În critica anglo-americană, *S.* literar s-a dezvoltat tot din cercetarea lingvistică, ex.: I. A. Richards, *Practical Criticism* (Critica practică); elevul său, William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (Şapte tipuri de ambiguitate); grupul de lingvişti dedicaţi studierii stilistice a poeziei (R. Jakobson, S. Saporta, M. Riffaterre, St. Ulmann, J. Latz, J. Halliday şi grupul neoaristotelienilor din Chicago). Încercarea de cibernetizare a studierii literaturii, desfacerea acesteia într-o reţea de fapte lingvistice combinatorii e practicată de Abraham Moles. În critica germană amintim tradiţia *stilistică* (v.) a lui Leo Spitzer şi E. Auerbach, care a favorizat cultivarea unui *S.* echilibrat, fără exagerări mecaniciste. Dintre reprezentanţi: Günter Müller (care spune că abordarea operei trebuie să plece de la nucleul ei lăuntric, de la forţa germinatoare a acesteia), Wolfgang Kayser, Hugo Friedrich, Horst Oppel. Orientarea textualistă, ce ţine în parte de viziunea structuralistă asupra operei, e ilustrată, de asemenea, de I. Robertis şi Gianfranco Contini în Italia, de Dámaso Alonso în Spania, de Jean Rousset în Franţa. *S. noii critici*

(v.) franceze (Roland Barthes, Gérard Genette, Lucien Goldmann, Jean Starobinski, J. P. Richard), paralel cu transformările reale produse în creaţia şi teoria romanului contemporan (v. *Noul roman*), se păstrează încă într-o instabilitate polemică, fiind mai mult semnul unei crize sau înnoiri metodologice interne prin care trece o parte a criticii franceze contemporane. În critica literară românească putem găsi idei care premerg teoriile şcolii *S.* contemporane, manifestate în lingvistică şi în analize stilistice. De exemplu, concepţia asupra structurii *capodoperei* (v.) şi sistemul genurilor literare la Mihail Dragomirescu; analizele literare influenţate de gestaltism ale lui D. Caracostea; critica de sursă fenomenologică practicată de Camil Petrescu (ex. *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*); modelele de analiză stilistică lăsate de Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români*; analiza structuralistă a temelor şi motivelor romanelor lui W. Faulkner, de Sorin Alexandrescu etc. *S.* reprezintă în ansamblu, datorită răspîndirii sale în artă şi ştiinţă, aria largă a luptei de idei contemporane. Reproşurile metodologice aduse *S.* de către marxism se referă la faptul că mesajul tinde să dispară în faţa limbajului, esenţa să fie uitată din cauza structurii, iar sensul să se dizolve în noutatea construcţiei estetice. Viciul mecanismului gnoseologic al metodei *S.* devine vizibil în momentul în care ontologizează structura, pierzînd posibilitatea de a valoriza esenţa acesteia. Neglijînd geneza şi funcţia istorică a structurii, metoda *S.* intră în conflict cu gîndirea dialectică. *S.* ca metodă trebuie să intre în conexiune cu alte metode, sprijinindu-se pe materialismul dialectic, pe cercetările genetice şi funcţionale. *A.M.*

STURM UND DRANG ≈ Mişcare literară germană din a doua jumătate a secolului XVIII (cu perioada de ecloziune între 1770—1780), ce poate fi încadrată în spaţiul literar european al *preromantismului* (v.). Tineri scriitori, îndeosebi poeţi, născuţi între 1740—1750 (Jakob Michael Lenz, Friedrich Maximilian Klinger, Heinrich Leopold Wagner, Johann Iakob Wilhelm Heinse, Friedrich Müller), grupaţi în jurul lui Goethe, la Strassburg şi Frankfurt pe Main, au lansat formula *S.u.D.*, indicînd prin aceasta un program artistic şi, în acelaşi timp, o formă specifică a sensibilităţii. Atît programul cît şi sensibilitatea se configurează prin opoziţie cu excesele raţionalismului iluminist, cu convenţionalismul social, ca şi cu galanteria artificioasă a epocii rococo, cu canoanele esteticii clasiciste (de provenienţă franceză). Astfel , *S.u.D.* vădeşte o esenţială tendinţă spre libertate, pe plan social, pe planul sensibilităţii individuale şi pe acela al creaţiei artistice. Sub lozinca : „sentimentul este totul", sînt combătute „minciunile şi profeţii vorbăreţi din *Aufklärung*", urmărindu-se descătuşarea elementelor creatoare „geni-

ale". Sub influenţa gîndirii lui David Hume, dar mai ales sub aceea a lui Johann Gotfried Herder şi Johann Georg Hamann, este contestată credinţa iluministă în progresul nelimitat al raţiunii. În schimb, este încercată sub diverse forme (dintre care numai unele artistice) beţia unor experienţe senzuale, sentimentale şi spirituale. Se exaltă, astfel, natura „originară", „forţa", „geniul", „haosul fecund", „pasiunile". Sînt atacate cu ardoare precepte ale moralei religioase şi laice, ierarhia socială, orice normă, regulă sau obligaţie. Aforismele lui Hamann, ca şi eseurile filozofice ale lui Herder — la care se adaugă tezele lui Edward Young (din *Conjectures on Original Composition* — Ipoteze asupra compoziţiei originale) privind libertatea creatoare a geniului, care urmează, în entuziasmul său de esenţă divină, poruncile naturii — au marcat ideologia *S.u.D.*, ca şi creaţia poeţilor mişcării. Poezia nu mai apare ca o disciplină ce se poate deprinde, ci ca un dar natural. Ea izvorăşte firesc din sursele ei populare: Herder publică, în 1778—1779, culegerea sa de poezii populare *Volkslieder* (Cîntece populare); Gottfried August Bürger face şi el elogiul poeziei populare, în *Herzausguss über Volkspoesie* (Confesiuni asupra poeziei populare). „Geniul" constituie o altă formă a manifestării naturii originare. Figurile exemplare ale lui Homer, Shakespeare, sau ale unor eroi mitologici (îndeosebi Prometeu, dar şi Ganymede) reprezintă o obsesie centrală a imaginativului *S.u.D.* Se proiectează idealul unei umanităţi libere, în revoltă împotriva oricărei divinităţi (de exemplu în poezia *Prometeu*, ca şi în drama *Götz von Berlichingen* de Goethe). Se preconizează, în schimb, supunere la destin *(amor fati)* şi la imperativele „naturii' (de exemplu în piesa *Egmont* de Goethe). *Patosul* (v.) — în dublul sens al pasiunii şi al pătimirii — este o trăire tipică *S.u.D.* (aşa cum apare în *Suferinţele tînărului Werther* de Goethe). Contestarea vehementă a autorităţilor arbitrare, tema lui *in tyrannos* îşi găseşte expresia în texte precum prima dramă a lui Schiller, *Hoţii*. Partizanii mişcării *S.u.D.* au fost împărţiţi de Fritz Martini în două grupuri, conform tipologiei dominante. Pe de o parte eroul exemplar, de un sumbru patetism şi de o naturaleţe populară, revoluţionarul (Gottfried August Bürger, autor de balade, al poemului *Lenore*; Christian Daniel Schubart, autorul unei *Deutsche Chronik* — Cronica germană; Klinger; Heinse). Pe de altă parte, tipul sentimental şi visător, reprezentat în lucrările lui Hamann, Lenz (*Pandaemonium germanicum* — Pandemoniul germanic), Friedrich Heinrich Jacobi, Johann Gaspar Lavater. „Furtuna şi avîntul" mişcării tinerilor scriitori au îngăduit revărsarea în forme mai libere a unui nou sentiment al vieţii. Goethe este, desigur, cel mai plin de elan creator dintre toţi „furtunoşii". El va fi, însă, cel dintîi care va depăşi — după călătoria în Italia — cultul plenitudinii sufleteşti, înlocuindu-l printr-un

Scanned with OKEN Scanner

ideal al formării interioare şi prin ordinea formală, clasică, a creaţiei. *N.B.*

SUBIECT ≈ Termenul provine din lat. lit. *subjectus* „cea ce este spus, subordonat". *S.* unei opere literare denumeşte succesiunea întîmplărilor, faptelor, determinărilor care constituie, în fond, conţinutul reflexiv, moral, politic, filozofic al ei. *S.* comportă mai multe părţi, între care cele mai cunoscute sînt : expoziţiunea, dezvoltarea, punctul culminant şi deznodămîntul. Încă Aristotel a caracterizat poetul ca pe un „plăsmuitor de subiecte" şi, judecînd *S.* după criteriul verosimilului şi al necesarului, le împărţea în simple şi complexe, în funcţie de „desfăşurarea neîntreruptă şi unitară, fără recunoaşteri şi răsturnări de situaţii" sau invers. Balzac considera, pentru un creator, esenţială cunoaşterea clară a *S.* : „cînd subiectul te domină, eşti sclavul lui, şi nu maestru". Unii teoreticieni literari (ca formaliştii ruşi) au deosebit *S.* — „modul în care cititorul a luat cunoştinţă de cele petrecute", de *fabulă* (v. *Fabulă*, 1) — „ceea ce s-a petrecut efectiv", subliniind caracterul original, creator, de convenţie artistică al *S.* ; căci, în realitate, nu există decît un număr limitat de situaţii esenţiale de viaţă („înşelătorie", „contract", „protecţie" etc.) care se combină la nesfîrşit (cf. şi cercetarea lui Georges Polti : *Les 36 situations dramatiques* — Cele 36 de situaţii dramatice, 1894). Alţii au delimitat *S.*, înţeles ca o înlănţuire de situaţii-motive, de *motiv* (v.), înţeles ca cea mai simplă unitate narativă care, metaforic, exprima gîndirea primitivă în faţa realităţii existenţei. *M.D.*

SUBTEXT (v. *DISCURS*).

SUGESTIE ≈ Termenul provine din fr. *suggestion*, lat. lit. *suggestia*. Mod de comunicare aluziv şi insinuant, nespunînd lucrurilor pe nume. Estetica *simbolismului* (v.) vine să promoveze *S.* ca limbaj propriu şi revelator pentru condiţia inefabilă a poeziei, în opoziţie cu limbajul uzual, calificat de Mallarmé drept formă de expresie a „universalului reportaj". Prin virtuţile sale muzicale sau metaforice, tehnica poetică a *S.* este considerată a fi în măsură să prindă în plasma sensibilă a cuvîntului imponderabilul emotiv legat de reprezentările noastre, ca şi însăşi natura misterioasă, plurivocă, bogată în *corespondenţe* (v.), a acestor reprezentări. Dintre toţi simboliştii, Mallarmé defineşte cel mai bine *S.* ca factor creator de poezie : „A numi un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din plăcerea poemului, care se bizuie pe fericirea de a ghici încetul cu încetul ; a-l sugera, iată idealul. Desăvîrşita folosire a acestui mister care constituie simbolul este să evoci un obiect puţin cîte puţin, în scopul de a dezvălui o stare sufletească, sau, invers, să alegi un obiect şi să desprinzi o stare sufletească printr-o serie de descifrări". *D.P.*

SUPRAREALISM ≈ Termenul este format din *supra* şi *realism*, după fr. *surréalisme*; a fost folosit pentru întîia oară de Guillaumme Apollinaire în prefaţa la piesa sa *Les Mamelles de Tirésias* (Mamelele lui Tiresias), 1917, după alţii de P.-A. Birot. În primul *Manifest al suprarealismului* (1924), André Breton defineşte astfel termenul: ''*Suprarealism.*, subst. masc. Automatism psihic pur, care îşi propune să exprime prin viu grai, prin scris sau prin orice alt mod, funcţionarea gîndirii. Dicteu al gîndirii lipsit de orice control al raţiunii, în afara oricăror preocupări estetice sau morale [...] *Suprarealismul* se întemeiază pe credinţa în realitatea superioară a anumitor forme de asociere neglijate pînă la el, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresat al gîndirii. El tinde să distrugă în mod definitiv toate mecanismele psihice, substituindu-se lor în rezolvarea principalelor probleme ale vieţii''. De fapt, această formulă indică metoda esenţială, precum şi unele tendinţe doctrinare ale *S.*, dar nu îl defineşte ca mişcare. *S.* reprezintă un corp doctrinar, precum şi operele create în spiritul acestei doctrine, prin aplicarea unor metode *S.*, dar şi o mişcare literar-artistică activă. Ca mişcare, *S.* are o scurtă preistorie, în perioada 1918—1924. Tineri poeţi (André Breton, Paul Eluard, Benjamin Péret, Louis Aragon, Philippe Soupault etc.), marcaţi de experienţa războiului, de influenţa personalităţii lui Guillaumme Apollinaire, de aceea a unor mari revoltaţi ai literaturii moderne — Rimbaud, Lautréamont, Alfred Jarry —, de exemplul unor excentrici precum Jacques Vaché, dar şi de acela al avangardiştilor—precum futuriştii (Marinetti) sau mişcarea *Dada* (v.), formată la Zürich de Tristan Tzara — se grupează în jurul revistei „Littérature", organizează spectacole-provocări la Paris (la care participa şi T. Tzara). Ruptura dintre Breton, Aragon, Eluard, Péret şi Tzara, repudierea *dadaismului* (v.), în 1922, indică sfîrşitul unei epoci. În 1921, apăruse prima operă *S.*: *Les champs magnétiques* (Cîmpurile magnetice), scrisă de André Breton şi Philippe Soupault prin aplicarea „*dicteului* (v.) automat". Prezentată ca o experienţă, lucrarea demonstrează caracterul intenţionat sistematic, ştiinţific, experimental al *S. (avant la lettre)*, opus anarhismului destructiv al mişcării Dada. Înrîurirea tezelor psihanalizei lui Sigmund Freud îndreaptă atenţia tinerilor poeţi (şi îndeosebi a lui A. Breton) asupra inconştientului, a viselor, a *simbolului* (v.). Aragon publică în 1924 *Une vague de rêves* (Un val de vise), în care se sintetizează activitatea grupului pînă la acea dată. Apar noi aderenţi: Antonin Artaud, André Masson, Pierre Naville, Georges Limbour etc. Yvan Goll publică revista „Surréalisme" (Suprarealism). Se organizează un *Birou de cercetări suprarealiste*, avînd ca organ oficial „La Revolution surréaliste". Apare *Manifeste du Surréalisme* (1924), în care Breton

Scanned with OKEN Scanner

formulează principalele teze ale mişcării : deschide un proces *realismului* (v.) şi *romanului* (v.), preconizează utilizarea visului, a automatismului psihic etc. Sînt publicate o serie de periodice efemere, de manifeste, broşuri şi cărţi *S.* Mişcarea *S.* îşi propune în această perioadă să găsească noi moduri de expresie, să lupte împotriva formelor sclerozate, instituţionalizate, ale culturii, ale societăţii, împotriva edificiului artistic al raţiunii logice, în numele unui primat al inconştientului. Artişti plastici aderă la mişcare (Max Ernst, Salvador Dali etc.). Gruparea manifestă un interes tot mai mare pentru problemele morale, sociale şi politice. O adeziune de scurtă durată la lupta Partidului comunist francez e urmată de o ruptură în interiorul mişcării (1929). Aragon rămîne fidel Partidului comunist francez, detaşîndu-se de mişcarea *S.* condusă de Breton. Aceasta publică un *Second Manifeste du Surréalisme* (Al doilea Manifest al suprarealismului), în care se precizează noţiunea de „suprarealitate", identificată cu acel „punct al spiritului din care viaţa şi moartea, realul şi imaginarul, trecutul şi viitorul, comunicabilul şi incomunicabilul, ceea ce este sus şi ceea ce se află jos încetează să mai fie percepute contradictoriu". Activitatea *S.* — în spiritul celui de-al doilea manifest — constă, înainte de toate, în practicarea unei violenţe constante şi universale, a „revoltei-absolute, a nesupunerii totale", într-un refuz al tradiţiilor (chiar şi al „precursorilor" : Rimbaud, Poe, Sade etc.). În sfîrşit, Breton îndeamnă, în acest text al său, la unele cercetări ezoterice: „Cer ocultarea profundă, veritabilă, a suprarealismului"... După 1930, apariţia lui Salvador Dali şi a metodei „paranoia-critice", propusă de acesta, contribuie la o nouă *„prise de inconscience"*, la o nouă orientare spre forţele inconştientului ca sursă de creaţie artistică. Apar: un „Bulletin international du surréalisme" şi revista de artă *S.* „Minotaure" (1933—1938). Izbucnirea celui de-al doilea război mondial produce o derută în sînul mişcării *S.* În Statele Unite ale Americii, unde se refugiază André Breton, se publică revista „VVV", pentru ca, după război, Breton să încerce diverse formule de regrupare în jurul unor reviste mai mult ori mai puţin efemere ca : „Néon", „Médium", „Le Surréalisme même", „Bief" şi „La Brèche". În perioada interbelică, şi mai puţin după 1945, *S.* se răspîndeşte în grupări artistice din numeroase ţări. În genere, suprarealiştii din lumea întreagă caută să se ralieze în jurul unor publicaţii periodice. În România, unde *avangarda* (v.) şi-a avut unii dintre promotorii de seamă (Tristan Tzara, Victor Brauner, Marcel Iancu, dar şi Urmuz), apar publicaţii în care influenţa *S.* este uşor de stabilit : „Integral", „Punct", „Urmuz", „Alge" şi, mai ales, „unu" (aceasta din urmă apare în 1928—1932, 1935, redactată de Saşa Pană). Nu există o mişcare *S.* organizată în România. Dar *poemele-invective*

ale lui Geo Bogza, manifestul aceluiaşi, *Poezia agresivă sau despre poemul-reportaj* (publicat în „unu", 1931), textele lui Ilarie Voronca, Saşa Pană, Stephan Roll, mai apoi D. Trost, Virgil Teodorescu, Gellu Naum, Gherasim Luca, Geo Dumitrescu, C. Tonegaru, Virgil Carianopol etc. sînt texte în care apar evidente corespondenţe cu poetica şi poezia *S.* Mişcarea *S.*, în lumea întreagă, cu toate deosebirile între grupări şi individualităţi, vădeşte o unitate de concepţie, determinată mai ales prin caracterul canonic imperativ al „decretelor" lui André Breton. Cele mai importante teze ale *S.* se referă la căutarea unui „punct suprem" în vederea recuperării unor puteri psihice (de ordinul celor abisal-inconştiente) pierdute. Spiritul de revoltă, de negaţie al *S.*, se îndreaptă împotriva forţelor constituite (ale societăţii, morale instituţionalizate, mentalităţii comune, arte oficial recunoscute etc.). Dezintegrarea presupune, după suprarealişti, dereglarea simţurilor, halucinaţia voluntară. Pe plan artistic, *S.* propune o tehnică a surprizei, a „miraculosului", spargerea universului imagistic şi metaforic. O reintegrare trebuie să urmeze acestor procese de dezintegrare. Prin „scrierea automată", „delirul" metodic, „umorul obiectiv" şi „umorul negru", prin exerciţiul voinţei de metamorfoză, descoperirea „obiectelor *S.*", explorarea fenomenelor de „hazard obiectiv" şi, mai ales, prin exploatarea fenomenelor onirice, *S.* vrea să reveleze zăcămintele inconştientului cosmic, să creeze noi modalităţi de comunicare, să asocieze ştiinţa şi arta, revoluţionînd existenţa umană. Proiectele deosebit de ambiţioase ale *S.* nu au fost realizate în operele artiştilor şi ale scriitorilor *S.* decît parţial. Cei mai importanţi reprezentanţi ai *S.* sînt poeţii şi scriitorii : André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon (pînă în 1929), Robert Desnos, Benjamin Péret, René Crevel, Philippe Soupault, Roger Vitrac, Antonin Artaud, René Char, Michel Leiris, Raymond Queneau, Julien Gracq, Jacques Prévert, Yvan Goll; ca şi artiştii : Max Ernst, G. de Chirico, André Masson, Salvador Dali, Francis Picabia etc. *S.* n-a produs nici o capodoperă, toată activitatea sa rămînînd, după expresia lui Jean Paul Sartre, „între paranteze". *N.B.*

SUSPENSE ≈ Termenul provine din fr. *suspense*, engl. *suspense*. Într-un spectacol sau povestire, moment vizînd trezirea în spectator (cititor) a sentimentului de a aştepta cu spaimă ceea ce urmează (iniţial, cu referire specială la filme) ; caracter al unei scene de natură să provoace acest sentiment. Gustul pentru *S.* descinde din romanul *gotic* (v.) şi literatura fantastică a romanticilor, care cultivă apariţiile terifiante, misterul tenebros. Teoreticianul şi practicianul de renume, inventator al unei tehnici subtile a *S.*, în film şi naraţiune, este astăzi regizorul american Alfred Hitchcock. Prin repe-

Scanned with OKEN Scanner

tarea mecanică, literatura senzaţională şi filmul de groază au dus *S.* la nivel paraestetic, speculînd doar şocul psihic. *M. Vor.*

ŞCOALA ARDELEANĂ ≈ Mişcare culturală de esenţă iluministă (v. *iluminism*), promovată în a doua jumătate a sec. XVIII şi la începutul secolului XIX de cărturarii români din Transilvania. Faţă de curentul iluminist din Ţara Românească şi din Moldova, care se dezvoltă paralel, *Ş.A.* are unele trăsături proprii. Imperativul educativ, instructiv-moral, tendinţa de „luminare" a poporului şi răspîndire a culturii este comună ambelor mişcări, atît de o parte cît şi de cealaltă a Carpaţilor; în Transilvania însă acestea sînt subordonate direct luptei naţionale pentru emanciparea poporului român, pentru afirmarea drepturilor sale legitime de a avea o şcoală, o biserică, o administraţie şi o guvernare proprie, de unde şi primatul absolut al studiilor istorice şi filologice care trebuiau să demonstreze originea latină şi continuitatea neîntreruptă pe aceste meleaguri a poporului nostru. Necesitatea de a dovedi lumii savante din întreaga Europă ascendenţa latină a limbii şi poporului nostru determină orientarea istoricilor *Ş.A.* către studiul izvoarelor scrise ale antichităţii şi ale evului mediu, către compulsarea datelor arheologice, numismatice, epigrafice, într-un efort documentar fără precedent, care impresionează şi astăzi printr-o uriaşă erudiţie şi, nu o dată, prin metodă, situînd opera acestora la nivelul ştiinţei istorice europene de atunci şi influenţînd în chip hotărîtor dezvoltarea întregii cercetări istorice româneşti din secolul XIX. Începînd prezentarea istoriei noastre cu istoria romană şi cu ocuparea Daciei de către romani, atît Samuil Micu (în *Istoria, lucrurile şi întîmplările românilor*, terminată în 1806, şi în *Scurtă cunoştinţă a istoriei românilor*, 1796), cît şi Gh. Şincai *(Hronica românilor şi a mai multor neamuri*, terminată în 1811) înţeleg să o continue ca pe o istorie a tuturor românilor, îmbrăţişînd evoluţia tuturor provinciilor româneşti pînă în sec. XVIII şi deplîngînd împărţirea acestora, care a uşurat aservirea lor de către străini. Cărturarii *Ş.A.* au manifestat un interes deosebit pentru starea socială a poporului, denunţînd de pe poziţiile reformiste ale iluminismului tratamentul neomenos aplicat iobagilor şi anacronismul instituţiei iobăgiei ca atare, criticînd abuzurile clerului înalt şi pledînd pentru răspîndirea culturii în popor ca „să se procopsească întru ştiinţe, din care se naşte întregirea minţei şi urmare în tot felul de fapte bune" (P. Maior). Preocuparea pentru demonstrarea latinităţii limbii române stă apoi la originea înfăptuirii primelor gramatici moderne, dicţionare şi manuale de ortografie româneşti *(Elementa linguae daco-romanae sive valachicae*, de Micu şi Şincai, 1780, *Deutsch-walachische Sprachlehre*, de I. Piuariu-Molnar,

Scanned with OKEN Scanner

1788, *Orthographia romana sive latinovalachica*, de P. Maior, 1819, *Dicționarul de la Buda*, 1825 etc.), precum și a înlocuirii alfabetului chirilic cu cel latin (folosit sporadic și în chip independent de diferiți cărturari transilvăneni încă din secolul precedent, atît în manuscrise didactice, religioase, literare, cît și în acte oficiale, cele ale comunelor românești din jurul Brașovului de pildă), căci romanitatea cuvîntului românesc izbește ochiul de cum acesta este transcris în alfabet latin, zice P. Maior în *Dialog pentru începutul limbii române*. *Ș.A.* acordă de asemenea o importanță deosebită scrierilor cu caracter moral, concret educativ și chiar aplicative, în bună tradiție iluministă (Gh. Șincai, *Învățătură firească spre surparea superstiției norodului*, I. Piuariu Molnar, *Economia stupilor*, V. Pop, *Despre apele minerale* etc.). Multe dintre aceste scrieri au apărut sub forma predicilor, publicate de Samuil Micu *(Propovedanii sau învățături la îngropăciunea oamenilor morți)* sau Petru Maior *(Didahii, adică învățături pentru creșterea fiilor* și *Prediche sau învățături la toate duminecile)*, care conțin numeroase povestiri și parafraze dezvoltînd un sens etic o învățătură morală, adesea cu referiri, aluzii sau citate din texte populare, familiare păturilor largi de ascultători și cititori (cărți populare ca *Varlaam și Ioasaf*, proverbe etc.), conferind acestor scrieri un caracter literar evident și astăzi. Deși preocuparea inițială a literaturii iluministe rămîne cea moral-educativă, ilustrată fie prin resuscitarea vechilor genuri didactice (*Fabulele* lui Țichindeal, de pildă, 1814), fie prin opere cu caracter moralizator, colorate uneori de sentimentalism după modelul lui Florian, Gessner, Marmontel (V. Aaron, I. Barac), opera de căpetenie a curentului este *Țiganiada* lui I. Budai-Deleanu (prima variantă din 1800, a doua din 1812), amplă epopee eroi-comică nutrită deopotrivă din admirația pentru modelele antichității, pentru literatura Renașterii, ca și dintr-o veche tradiție folclorică românească, plină de înțelepciune, moderație și umor. Contemporană cu manifestări diverse ale iluminismului european și în primul rînd cu cele ale iluminismului de tip austriac zis „iozefinist", beneficiind — prin cei mai de seamă exponenți ai săi — de învățătura înaltelor școli ale Vienei și Romei, *Ș.A.* este totuși, în primul rînd, rezultatul maturizării unui vechi curent cultural românesc, ilustrat de opera complexă a lui Dimitrie Cantemir, anunțat și în Transilvania încă din secolul precedent prin preocuparea pentru traducerea cărților bisericești într-o limbă accesibilă tuturor românilor (Simion Ștefan), pentru redactarea unor dicționare (M. Halici, T. Corbea) și a unei istorii a românilor (protopopul Vasile din Brașov). Numită de vechii istorici literari și *curentul latinist* (v.) din cauza exagerărilor lingvistice, mai ales ale urmașilor, și încetățenindu-și numele actual după formula lui Iorga

(Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea), *Ş.A.* constituie un preambul al renaşterii naţionale şi culturale româneşti din secolul următor. *M.An.*

ŞCOALA FORMALĂ ≈ Fără să se fi constituit într-o organizaţie stabilă, „şcoala formală" cuprindea pe reprezentanţii cercului *OPOIAZ* (*Obşcestvo po izucenii poeticeskovo iazîka* — Societatea pentru studiul limbii poetice) din Petersburg (V. Şklovski, A. Brik, L. Iakubinski), pe cei ai Cercului lingvistic de la Moscova (R. Jakobson, G. Vinokur), captînd totodată adeziunea unor cercetători de prestigiu ca B. Eihenbaum, I. Tînianov, B. Tomaşevski. Un timp au colaborat cu „şcoala formală" V. Propp, B. Jirmunski şi V. V. Vinogradov. În plan literar, „şcoala formală" a fost susţinută de futurişti (apoi de *LEF*), iar prin C. Şklovski şi I. Tînianov a colaborat cu asociaţia *Fraţii lui Serapion*. Fiind un fenomen prin excelenţă rusesc, „şcoala formală" a valorificat totuşi într-un anumit sens teoriile lui H. Wölfflin, precum şi unele ipoteze ale şcolii de fonetică experimentală. În spaţiul rusesc ea s-a afirmat delimitîndu-se pe de o parte de încercările de a se propulsa analiza strict formală a versului, iniţiate de simbolişti (A. Belîi, Viaceslav Ivanov) şi akmeişti (N. Gumiliov), iar pe de alta — de teoria limbajului poetic al lui Potebnia şi de şcoala comparatistă a lui A. N. Veselovski. O influenţă considerabilă au exercitat asupra promotorilor şcolii formale lucrările lingvistului I.A. Baudouin de Courtenay. În plan teoretic, reprezentanţii şcolii formale porneau de la ideea că limbajul poeziei (al literaturii artistice în general) reprezintă un sistem de comunicare cu totul deosebit de cel constituit de limba comună. Calitatea deosebitoare esenţială a fost definită prin *ostrenenie* (singularizarea) cuvîntului (de la *strannîi* — „ciudat, neobişnuit") care face ca în limba poeziei fiecare cuvînt să pară că se naşte din nou. Pornindu-se de aici, studierea procedeelor de realizare a formei a fost proclamată ca singura sarcină adecvată a cercetării literare. Căci numai forma dinamică preface materialul amorf într-o operă de artă. Afirmaţiile de frondă de la început, potrivit cărora conţinutul social şi ideologic al literaturii n-ar prezenta nici o însemnătate din punct de vedere estetic, au fost curînd abandonate, menţinîndu-se însă ideea că analiza lor ar aparţine unei alte discipline, cea de cercetare literară avînd ca obiect nu literatura, ci *literaturitatea* (v.) (*literaturnost'*). În acelaşi context se înscrie şi întemeierea teoriei „seriilor autonome", care evoluează potrivit legilor ce le sînt inerente. Extinzîndu-şi preocupările şi asupra istoriei literare, reprezentanţii *Ş.f.*, au fundamentat teoria evoluţiei literare ca succesiune de sisteme, noile forme impunîndu-se nu pentru a exprima un conţinut nou, ci pentru că cele vechi îşi pierd valabilitatea artistică.

Scanned with OKEN Scanner

Cu timpul, preocupările *Ş.f.* s-au diversificat, reprezentanţii ei afirmîndu-se cu lucrări de concepţie fundamentale, ca *Teoria prozei* de V. Şklovski sau *Poetica* lui B. Tomaşevski. În acestea, operele literare sînt abordate ca o unitate complexă de relaţii şi elemente funcţionale, ca structuri de gen deosebit. Sînt de menţionat în acest context: noua teorie a *subiectului* (v.) (spre deosebire de *fabulă* — v.), teoria sistemului de *motivaţii* (v.), o teorie originală a *ritmului* (v.) în poezie, a artei ca sistem de semne şi altele. Tocmai aceste lucrări de maturitate au condus la recunoaşterea în persoana formaliştilor ruşi a unor precursori ai *structuralismului* (v.) poetic, ai *semioticei* (v.) şi ai aplicării teoriei informaţionale în cercetarea limbajului. În U.R.S.S. lucrările reprezentanţilor *Ş.f.* au stîrnit ample controverse, dintre care cea mai de răsunet a fost cea din paginile revistei „Peciat i revoliuţia" (Presa şi revoluţia), 1924, la care a participat şi A. V. Lunacearski. Considerînd ca justificată din punct de vedere ştiinţific preocuparea pentru forma artistică, A. V. Lunacearski le reproşa reprezentanţilor *Ş.f.* desconsiderarea orientării ideologice în creaţia literară. Ca urmare a acestor critici, din *Ş.f.* s-a desprins un grup de cercetători (B. Arvatov ş.a.) care şi-au propus să fundamenteze o metodă formal-sociologică. Ulterior, iniţiativa a fost preluată de şcoala sociologică condusă de V. Pereverzev şi V. Pospelov, cu care a colaborat strîns în timpul emigraţiei sale în U.R.S.S. şi Georg Lukács. *Ş.f.* rusă a încetat practic să fiinţeze odată cu dizolvarea tuturor cercurilor şi grupărilor literare în 1932, în ajunul primului congres al scriitorilor sovietici. Reprezentanţii ei s-au încadrat în curentul general al criticii şi cercetării literare marxist-leniniste, îmbogăţind ştiinţa sovietică cu o seamă de lucrări de istorie şi teorie literară (V. Şklovski, B. Eihenbaum, B. Tomaşevski, I. Tînianov, M. Bahtin), folcloristică (V. Propp) şi stilistică (V. V. Vinogradov). Direcţia iniţială a continuat totuşi în cadrul cercului lingvistic de la Praga (R. Jakobson, M. Krydlya, R. Wellek), iar după stabilirea lui R. Jakobson şi R. Wellek în S.U.A., în această ţară. Ulterior ea s-a integrat structuralismului. La noi în ţară informaţii referitoare la *Ş.f.* au apărut sporadic în presa literară din deceniul '20—'30. Mult mai tîrziu, după 1960, operele formaliştilor ruşi au început să fie traduse şi cercetate ca urmare a interesului trezit de structuralism în general. *M.N.*

ŞCOALA LITERARĂ (v. *CURENT LITERAR*).

ŞTIINŢA LITERATURII ≈ **1.** Prin *Ş.l.* se înţelege de obicei ansamblul disciplinelor care au ca obiect de cercetare fenomenul literar: *critica literară, istoria literară, teoria literară.* Accepţiile termenului de ştiinţă au fost însă diferite, în cursul ultimelor două secole şi chiar în secolul nostru (cînd apare, de pildă, *Ştiinţa litera-*

turii, 1926, a lui Mihail Dragomirescu, cu un sens total deosebit de cel general). Termenul obișnuit corespunde termenului german de *Literaturwissenschaft*, celui francez *science de la littérature* și celui rus *Literaturovedenie*. Originile cercetării literare ca știință se află în filozofia pozitivistă (A. Comte), care se ridica împotriva teoriilor metafizice deductiviste, și presupunea ca metodă supremă în toate domeniile metoda științifică pozitivă (v. *Pozitivism*). Pe urmele lui Comte, critici ca H. Taine tind să creeze o critică științifică a literaturii. „Științific" însemna să se afle cauzele externe, pozitive, care duc la creația operei de artă. Taine le găsea în mediul etnic, familial, social. Sub influența lui Taine, a democraților revoluționari ruși (Cernîșevski) și a filozofiei marxiste, se formează concepția lui C. Dobrogeanu-Gherea, care în literatura noastră inițiază cercetarea științifică a literaturii. Termenul e consacrat la noi după al doilea război mondial și e calchiat după cuvintele amintite din germană, franceză, rusă. În perioada interbelică, termenul de „știință" era respins cu neîncredere, pornindu-se de la ideea că opera de artă este o *structură* (v.) irațională, inefabilă, și ca atare nu se lasă studiată cu mijloace științifice raționale. M. Dragomirescu și T. Vianu, care tindeau spre o soluție științifică în cercetarea literaturii, erau combătuți de G. Călinescu (*Principii de estetică*, 1939). În legătură cu *Ș.l.* se mai pune problema relației dintre disciplinele ce o compun. Există tendințe de a izola critica literară de istoria literară și de teoria literară, care ar avea fiecare un obiect diferit. Criticii i se rezervă rolul de a promova valorile contemporane, istoriei — de a cerceta cauzal fenomenul literar al trecutului, teoriei — de a specula pe tema trăsăturilor generale ale operei de artă. Izolarea celor trei discipline se dovedește un act arbitrar. Wellek și Warren, în *Teoria literaturii*, demonstrează interdependența celor trei discipline, care se alimentează una din alta și se complinesc reciproc. **2.** În 1926 apare *Știința literaturii* a lui Mihail Dragomirescu. Termenul e înțeles aici într-un mod cu totul personal. *Ș.l.* ar fi o disciplină superioară esteticii, criticii literare și istoriei literare, și care se ocupă numai de studiul *capodoperelor* (v.). Din această perspectivă, celelalte discipline, istoria literară, estetica, sînt privite ca inutile sau cel mult avînd un rol propedeutic, de selectare a capodoperelor din masa de lucrări literare de talent sau de virtuozitate. *M.V.*

TABLETĂ ≈ Termenul provine din fr. *tablette*, „preparat farmaceutic comprimat" (cf. lat. *tabula* „scîndură, masă"). Desemnează o specie literar-publicistică. Articol de dimensiuni reduse, permițînd o mare varietate a subiectelor, de la consemnarea și comentarea unui fapt divers, a unei ex-

perienţe personale, la glosarea pe marginea unei idei generale, sau la marcarea unei atitudini, îndeosebi în domeniul faptelor publice, morale sau a celor de cultură. *T.* poate avea un caracter critic, o tendinţă satirică, dar poate fi şi o evocare sentimentală a figurii unui dispărut, a unui eveniment revolut etc. Printre *T.* remarcabile ale literaţilor români sînt de menţionat în primul rînd cele ale lui Arghezi (unele publicate în *Bilete de papagal*) şi cele ale lui Geo Bogza din volumul *Paznic de far* (publicate îndeosebi în „Contemporanul", seria nouă). *N.B.*

TABLOU ≈ Termenul provine din fr. *tableau.* Cu înţelesul transferat din pictură, are în terminologia literară o dublă aplicare: **1.** În poezia lirică sau epică, indică fixarea unei imagini semnificative pentru o configuraţie de elemente. Reprezentare fulgurantă a lucrurilor printr-un decupaj de notaţii convergente, descriere cu caracter de instantaneu, delimitată în sine ca o pictură pusă în ramă. Într-un text literar, putem să găsim bunăoară „tablouri de natură" sau „tablouri de interior". În funcţie de perspectiva panoramică deschisă de o viziune echivalentă cu aceea a picturii în frescă, atunci cînd obiectul observaţiei ajunge însăşi viaţă socială, îşi capătă legitimare expresia „tablou de moravuri". **2.** În tehnica spectacolului de teatru, constituie o subdiviziune a textului dramatic (mai rar a întregii piese şi mai frecvent a unui act, cînd nu se întîmplă să fie aproape sinonim cu o scenă), corespunzînd unui moment din desfăşurarea intrigii. *D.P.*

TAUTOFONIE ≈ Termenul provine din fr. *tautophonie*, gr. *tautophonia* (cf. *tautos* „acelaşi" şi *phone* „sunet"). Desemnează repetarea excesivă a aceluiaşi sunet, cu efect neplăcut: „Un *an dînd d-ani*, leag-*an d-an d-ani vani*" (Al. Macedonski, *Înmormîntarea şi toate sunetele clopotului*). (v. şi *Aliteraţie*). *R.S.*

TEATRU ≈ Termenul provine din fr. *théâtre*, lat. lit. *theatrum*, gr. *theatron* (cf. *theao* „a vedea, a asista"). **1.** Artă care reprezintă în faţa unui public convocat anume în acest scop, în limitele anumitor *convenţii* (v.), o înlănţuire de evenimente alcătuind o *acţiune* (v.) la care iau parte oameni *(actori)*, exprimîndu-se, confruntîndu-se într-o *intrigă* (v.) şi caracterizîndu-se îndeosebi prin vorbire: *monolog* (v.), *dialog* (v.). Teatrul presupune un text dinainte scris (piesele alcătuind genul dramatic), text învăţat de actori, un spectacol „repetat", deşi, în unele cazuri, improvizaţia are un mare rol: *T. popular*, *comedia dell'arte*. De asemenea, presupune un cadru de joc — decor unic (de obicei în faţa unui palat, în *T.* antic, decor reluat şi de cel clasic) sau diversificat în *T.* romantic, care a înmulţit decorurile pentru a depăşi unitatea de loc; *T.* de bulevard, *T.* liric (opera) ş.a. au dus pînă la fast şi exagerare importanţa deco-

Scanned with OKEN Scanner

rului, a costumelor etc. 2. La începuturile artei dramatice, la greci, noțiunea de *T.* denumea atît edificiul întreg, cît și partea de construcție destinată publicului. Construit mai întîi din lemn, provizoriu, și, se pare, într-o formă trapezoidală, apoi (de prin secolul IV î.e.n.) durat în piatră — *T.* lui Dionysos la Atena, la Epidaur, la Siracuza — edificiul cuprindea mai multe părți funcționale, între care esențiale erau: 1. *theatron* — tribunele destinate spectatorilor; 2. *skene* — partea mai ridicată, uneori cu un zid în spate, folosită pentru amplasarea elementelor scenografice; scena a fost, de-a lungul istoriei teatrului, partea cea mai mobilă, ajungînd — prin experiența teatrului englez „Globus" și prin regiile moderne chiar în centrul spectatorilor (ca arena de circ), nu numai din fantezia dramaturgilor, dar și din intenționalitatea estetică semnificativă a regizorilor. 3. *proskenion* sau *logeion* — unde se mișcau actorii cînd recitau; 4. *orchestra* — situată în fața primelor rînduri ale publicului pentru evoluțiile *corului* (v.). Romanii n-au mai folosit relieful (colină, malul mării), ci au construit *T.* în întregime ridicate deasupra solului și au redus orchestra, de la forma greacă circulară, la un semicerc. În evul mediu spectacolele teatrale aveau loc în piețe special amenajate, îndeosebi în fața marilor catedrale; acțiunea se desfășura pe trei planuri: pe pămînt, în cer și în iad. În secolul XVI, italienii au construit primele *T.* permanente, în săli închise, dreptunghiulare așa, cum le cunoaștem azi, opunînd sala scenei, prin „al patrulea perete" — invizibil și creator de iluzii —, al rampei. *M.D.*

TEMĂ ≈ Termenul provine din fr. *thème*, lat. lit. *thema*, gr. *thema* „subiect". Unitatea de sens a diverselor elemente dintr-o operă, proprie oricărei lucrări scrise într-o limbă inteligibilă (B. Tomașevski). Un număr de situații și motive se pot reduce la o schemă foarte generală, care poate să apară în mai multe opere și care primește în fiecare operă o culoare și o interpretare particulară. Numărul *T.* ar fi, după unii cercetători, limitat. (În folclor, prin cercetările lui Propp, ale lui G. Călinescu și ale altora, s-a încercat reducerea subiectelor din basme la cîteva scheme care se întîlnesc pretutindeni.) *T.* sînt deci niște universuri semantice, nu prea multe la număr (Tz. Todorov), care se întîlnesc în toată literatura; transformările și îmbinările lor produc aparenta bogăție tematică a literaturii. Sînt frecvente, de pildă, *T.* avarului (la Plaut, Molière, Balzac, Delavrancea etc.), tema geniului nefericit (Schopenhauer, Lermontov, Alfred de Vigny, Eminescu), *T.* lui Prometeu, *T.* mizantropului ș.a.m.d. Apar însă și *T.* noi, generate de condițiile istorice, ca *T.* omului de prisos (*Oblomov* de Goncearov), *T.* țăranului în revoluția socialistă (*Pe Donul liniștit* de M. Șolohov, *Morometii* de M. Preda etc.). B. Tomașevski distinge în cadrul *T.* două aspecte: *fabula* și

subiectul. Fabula e ansamblul de motive în succesiunea lor de la cauză la efect. Subiectul este ansamblul aceloraşi motive privite nu cauzal, ci ca o construcţie semnificativă, o construcţie artistică. *T.* devine în critica actuală (mai ales în cercetările structuraliste) un obiect important de investigaţie. Teoreticieni ca Tomaşevski, Northrop Frye, Tz. Todorov şi alţii consacră un spaţiu larg discuţiilor asupra *T.* Se formează chiar o disciplină în cadrul literaturii comparate, care îşi propune să studieze evoluţia *T.* în literatura diferitelor popoare, disciplină numită *tematologie*. *M.V.*

TENDINŢĂ (v. *ARTA CU TENDINŢĂ*).

TEORIA LITERATURII ≈ Ramură a ştiinţei literaturii care studiază principiile, categoriile, criteriile creaţiilor literare, defineşte *genurile* (v.) şi *speciile* (v.), *curentele* (v.), *stilul* (v.), *versificaţia* (v.) şi celelalte componente ale operei de artă. *T.L.* însumează un ansamblu de noţiuni ce oferă, pe baza unei scheme organizate mental, după observarea şi cercetarea empirică a fenomenului literar concret, explicarea şi descrierea totalităţii operelor literare, cunoaşterea principiilor şi a metodelor pe baza cărora ia naştere şi funcţionează procesul literar. Mulţi cercetători contemporani, printre care R. Wellek şi A. Warren, autorii unei sintetice *Teorii a literaturii*, folosesc termenul ca sinonim cu *poetică* (v.) şi introduc în sfera lui de cuprindere consideraţiile privind natura *literaturii* (v.), funcţia ei, literatura generală, comparată şi naţională, cele privind abordarea extrinsecă a literaturii (literatura şi biografia, literatura şi psihologia, literatura şi societatea, literatura şi ideile, literatura şi celelalte arte), şi, mai ales, cele privind studiul intrinsec al literaturii (modul de existenţă a operei literare, *eufonia* (v.), *ritmul* (v.) şi *metrul* (v.), *stilul* şi *stilistica* (v.), *imaginea* (v.), *metafora* (v.), *simbolul* (v.), *mitul* (v.), genurile literare etc.). Alţi cercetători, printre care B. Tomaşevski, utilizează termenul *poetică* pentru a desemna doar o parte a domeniului *T.l.*: „Disciplina care studiază construcţia operelor neartistice se numeşte *retorică*, disciplina care se ocupă cu construcţia operelor de artă se numeşte *poetică*. Retorica şi poetica fac parte din teoria generală a literaturii [...] În acest caz, fenomenele literare sînt supuse generalizării şi din cauza aceasta nu sînt analizate prin prisma individualităţii lor, ci ca rezultate ale aplicării unor legi generale de construire a operei literare. Fiecare operă în parte este dislocată conştient în părţile ei componente, în construirea lucrării se relevă *procedee* ale unei construcţii similare, adică modalităţile de combinare a materialului de limbă în unităţi artistice. Aceste procedee constituie obiectul nemijlocit al poeticii" (*Teoria literaturii. Poetica*). Tomaşevski,

Scanned with OKEN Scanner

și după el numeroși alți cercetători, realizează distincția între *poetica istorică*, „care studiază destinul istoric al procedeelor astfel izolate în procesul studierii lor", *poetica generală*, care studiază funcția artistică a procedeelor, și *poetica normativă*, preocupată de aprecierea axiologică a procedeelor și de definirea unora drept singurele oportune. În diferitele momente ale istoriei poeticii, a fost accentuată una sau alta dintre subdiviziunile ei. *T.l.* reprezintă una dintre modalitățile de aplicare a esteticii la un domeniu particular. Ea servește ca fundament teoretic *istoriei literare* (v.), care studiază operele literare concrete în succesiunea lor cronologică, și *criticii literare* (v.), care analizează, explică și valorizează operele individuale. *R.S.*

TERȚINĂ ≈ Termenul provine din it. *terzina*. Strofă alcătuită din trei versuri, în care primul vers rimează cu al treilea, iar al doilea cu primul vers din strofa următoare. O *T.* e legată prin sistemul rimelor de *T.* următoare; împreună, fac o *sextină* (v.). De obicei, versurile dintr-o *T.* sînt iambice (v. *Iamb*), de unsprezece silabe, ca și la *sonet* (v.). Exemplul cel mai cunoscut de *T.* îl constituie strofele din care sînt compuse cele trei volume din *Divina Comedie* a lui Dante. La noi, înainte de traducerea *Divinei comedii* de către G. Coșbuc, tot în strofe *T.*, și de *T.* lui Eminescu (de ex. *În căutarea Șeherezadei*), printre poeții care au folosit această tehnică se numără I. Heliade Rădulescu (în poezia *Santa Cetate*). De obicei o poezie în *T.* se termină cu un vers (ultimul) singular, care rimează cu versul al doilea din ultima *T.* *R.H.*

TETRALOGIE ≈ Termenul provine din fr. *tétralogie*, gr. *tetralogia*. Formă ciclică a unei opere literare constituite din patru părți, cu urmare de la una la alta, însă într-un sens deajuns de liber. Apare în antichitatea greacă, desemnînd ansamblul a patru piese de *teatru* (trei tragedii și o dramă cu satiri), cu care poeții tragici veneau să se prezinte la concursurile dramatice ținute la Atena cu prilejul sărbătoririi lui Dionysos. În epoca modernă, termenul capătă o nouă circulație, de astă dată prin raportarea, în domeniul operei muzicale, la monumentala creație wagneriană a seriei legate de inelul legendar al *Nibelungilor*: *Aurul Rinului*, *Walkiria*, *Siegfried* și *Amurgul zeilor*. O organizare ciclică de tipul *T.* poate fi semnalată și în cuprinsul genului *epic* (v.), însă numai extrem de rar, ca bunăoară în cazul romanului lui Thomas Mann *Iosif și frații săi*. *D.P.*

TETRAMETRU ≈ Termenul provine din fr. *tétramètre*, gr. *tetrametron* (cf. *tetra* „patru" și *metron* „măsură"). *T.* este versul compus din patru *monopodii* sau *măsuri*. Cel mai vechi *T.* este cel trohaic (v. *Troheu*) sau anapestic (numit și aristofanic) (v. *Anapest*), acesta din urmă întîlnit adeseori în drama greacă și, mai ales, în

parabazele (v.) lui Aristofan. Termenul a fost întrebuinţat, mai întîi, în secolul XVI, de către *Pleiadă* (v.). *Alexandrinului* (v.) clasic francez, cu cezura după a şasea silabă, i se spune — în metrica modernă — *T.* „A fost odată ca-n poveşti" (Eminescu, *Luceafărul*) este un *T.* iambic (∪–/∪–/∪–/∪–). *R.H.*

TETRAPODIE ≈ Termenul provine din fr. *tétrapodie*, gr. *tetrapodia* (cf. *tetra* „patru" şi *pus* „picior"). Cel mai simplu membru ritmic din prozodia greacă. Combinarea a două *dipodii* (v.) de acelaşi fel poartă numele *T.* Există un imn închinat omului, *în Antigona* de Sofocle, care ilustrează două *T.* iambice (v. *Iamb*), ultima fiind *catalectică* (v.): „peron / hyp oid/masin, / theon / te tăn / hyper / tătăn, / gan" (Străbătînd, purtat de valuri ridicate de vînt, şi< muncind >glia, stăpîna zeilor). Schemele dublelor dipodii (iambice şi trohaice), impropriu numite *T.*, pot fi reprezentate în felul următor, marcîndu-se posibilele substituiri prin *spondeu* (v.): ⏑ – – ∪ – // ⏑ – – ∪ – dubla dipodie iambică; – ∪ – ⏑ // – ∪ – ⏑ dubla dipodie trohaică. Ambele comportă o cezură la mijloc, ceea ce face pe unii metricieni mai recenţi (ex. Alphonse Dain) să renunţe la termenul tradiţional de *T.* în favoarea celui de *dublă dipodie*. În poezia română, un exemplu de *T.* — combinînd două dipodii — este: „Cînd, cu gene ostenite, sara suflu-n lumînare..." (Eminescu, *Scrisoarea I*): *R.H.*

TEXT ≈ Termenul provine din fr. *texte*, lat. *textus*. Denumeşte termenii sau frazele care constituie o scriere sau o operă. În cercetarea *semiotică* (v.), accepţiunile *T.* sînt foarte diferite. Cei mai mulţi semiologi definesc *T.* ca pe un aparat translingvistic, punînd în relaţie un cuvînt care vizează informarea directă cu diferitele tipuri de enunţuri anterioare sau sincronice. *T.* se defineşte prin autonomie şi limitare. În terminologia lui Hjelmselv, *T.* este un sistem *conotativ* (v. *Conotaţie*). *T.* este obiectul unor analize retorice, narative şi tematice. În accepţiunea structuralistă, *T.* defineşte un mod de funcţionare a limbajului: el este înţeles ca o activitate de creare, de producere a sensului. Explorînd capacităţile de funcţionare ale limbii, *T.* prelucrează limba. *T.* este astfel o producere şi o transformare a sensului, deci mai curînd o *structurare* decît o *structură*. După formula lui Althusser, *T.* este „o structură cu contradicţii multiple şi inegale". Departe de a fi o unitate închisă, *T.* lucrează asupra altor *T.*, astfel încît un *T.* este considerat ca o absorbţie şi transformare a mai multor *T.* anterioare. Fiecare *T.* se află într-un raport plurivalent cu alte *T.* Structuraliştii din grupul „Tel Quel"

Scanned with OKEN Scanner

vorbesc de „germinarea" *T.*, urmărind dinamica unităţilor generatoare de sens. Astfel J. Kristeva cercetează romanul *Jehan de Saintré* (1456) de Antoine de la Sale, situîndu-l în ansamblul de *T.* al epocii şi studiind structurarea sa în raport cu *T.* anterioare, ce aparţin scolasticii, poeziei *curteneşti* (v.), vieţii economice şi sociale a oraşului secolului XV, carnavalului (calamburul, quiproquo, masca, rîsul etc.). Romanul devine un *T.* nou, care înglobează varietăţile de discursuri de care dispune epoca. Acelaşi tip de analiză se poate aplica şi romanelor lui Rabelais, sau, în literatura română, *Ţiganiadei* lui Ion Budai Deleanu. Ansamblul relaţiilor sociale şi culturale este considerat ca un ansamblu textual. Interacţiunea diverselor relaţii din interiorul unui *T.* se numeşte *intertextualitate*, noţiune ce indică felul în care un *T.* se încadrează istoric. Modul de realizare a intertextualităţii unui *T.* va preciza caracteristica majoră socială şi estetică a structurii textuale. *T.* devine astfel un obiect care permite citirea istoriei stratificate, alegînd o temporalitate limitată şi interpretînd-o dialectic într-o serie plurală de practici semnificante. Se pot distinge trei nivele principale ale *T.*: profund, reprezentat de *scriitură* (v.); intermediar, reprezentat de intertextualitate; superficial: cuvinte, rime, fraze, motive (v. Ph. Sollers, *Logiques* — Logici, 1968). Accentuarea *T.*, a modului său de producere şi a determinărilor istorice are în noua critică franceză o funcţie polemică, opunîndu-se sistematic vocabularului neoromantic şi conceptelor tradiţionale de „operă" şi „autor". *A.M.*

TEZISM ≈ Termenul, derivat de la *teză* (din fr. *thèse* „idee, teorie pe care îşi propune s-o apere autorul"), a fost introdus în limbajul critic la noi de C. Dobrogeanu-Gherea, în timpul polemicii cu susţinătorii teoriei *artei pentru artă* (v.), pentru a se delimita de acei „apărători ai tendinţelor sociale în artă" care vulgarizau şi trivializau principiul tendenţionismului (v. *Artă cu tendinţă*). Gherea vedea trăsăturile caracteristice ale *T.* în aceea că teziştii „cred că însuşirea artistică [...] nu se deosebeşte de însuşirile intelectuale în general" şi că pentru ei „un artist, poet de pildă, poate, după o teză dată [...], să scrie orice, azi o odă unui monarh, mîine o odă republicii". Criticul mai adăuga că, în acest fel, teziştii se întîlnesc cu partizanii esteticii metafizice. Pornindu-se de la aceste disjuncţii, se vorbeşte uneori de „opere cu teză", atunci cînd autorul nu numai că nu ascunde, ci dimpotrivă, subliniază într-un fel sau altul, că a scris o lucrare pentru a demonstra ceva. Prin subiectivismul său, *T.* falsifică realitatea şi transformă opera literară într-o schemă abstractă, ceea ce duce la anularea emoţiei estetice. *M.N.*

Scanned with OKEN Scanner

TINERII FURIOŞI (The Angry Young Men) ≈ Expresia a fost folosită pentru prima oară de Leslie A. Paul în autobiografia *Angry Young Man* (Tînărul furios), publicată în 1951, dar a căpătat statut în literatură odată cu premiera piesei lui John Osborne *Look Back in Anger* (Priveşte înapoi cu mînie), care a avut loc la 8 mai 1956 la Royal Court Theatre, interpretată de English Stage Company. Expresia denumeşte global şi nediferenţiat generaţia de scriitori englezi afirmaţi în deceniul al şaselea, care împărtăşesc o atitudine sfidătoare faţă de normele sociale şi culturale ale societăţii engleze postbelice, direcţie în care se pot face corelări cu mişcarea *Beat* din S.U.A. Fără să aibă o ideologie sau o platformă estetică comună, *T.f.* nu se constituie într-o şcoală, nici măcar într-o mişcare unitară, ci reprezintă una din direcţiile literaturii engleze contemporane, o formă spontană de nemulţumire, revelatoare pentru starea de spirit a unei generaţii în criză. Mînia, mai curînd fronda, acestor tineri, ce trebuie văzută şi în termenii unui conflict între generaţii, se îndreaptă împotriva convenţionalismului burghez, a „miturilor confortabile" ale societăţii britanice conservatoare, a lîncezelii şi închistării vieţii intelectuale a epocii. Atitudinea rebelă a *T.f.* este şi expresia frustrării sociale şi culturale a unei generaţii provenite din clasa muncitoare, care doreşte să instaureze un nou sistem de valori. Domeniile principale de afirmare ale *T.f.* în literatură sînt teatrul şi romanul. Piesele scrise de aceşti tineri, care urmează după premiera explozivă a dramei lui Osborne, sînt axate pe sfidarea ireverenţioasă a tuturor normelor acceptate. Deşi cu rădăcini în imediata contemporaneitate, se distinge în dramaturgia *T.f.* influenţa teatrului politico-simbolic al lui Sean O'Casey şi Bertolt Brecht. Printre dramaturgii care pot fi socotiţi ca aparţinînd *T.f.*, deşi unii nu au avut conştiinţa apartenenţei de grup, iar alţii s-au detaşat ulterior de atitudinea ce le dădea numitorul comun, se numără, în afară de J. Osborne, Arnold Wesker, John Arden, Brendan Behan, Peter Shaffer, Bernard Kops, Shelagh Delaney, Harold Pinter, Willis Hall etc. În proză predomină romanul de observaţie socială, de obicei dintr-o perspectivă satirică. Cutezanţa şi agresivitatea — cu excepţia romanelor lui Alan Sillitoe — sînt moderate, lăsînd mai mult spaţiu comentariului ironic sau melodramei sentimentale. Kingsley Amis, John Wain, Colin Wilson şi John Braine sînt romancierii consideraţi reprezentativi pentru generaţia *T.f.* Una din cauzele autodizolvării mişcării *T.f.* este instituţionalizarea valului de mînie şi revoltă, prin încadrarea reprezentanţilor ei în lumea pe care o denigraseră. Curentul se transformă într-o literatură conformistă sau degenerează într-o producţie subartistică a violenţei. Contribuţia *T.f.* la teatrul şi romanul englez contemporan

constă într-o înviorare a forţelor creatoare şi în contactul cu unele zone pînă atunci neexplorate. *I. V.*

TIP ≈ Termenul provine din fr. *type*, lat. *typus*, gr. *typos* „model, tip"; a fost transpus în literatură din limbajul biologiei şi al psihologiei, desemnînd: **1.** Personajul care întruneşte în modul cel mai expresiv trăsăturile, caracterele esenţiale ale indivizilor din categoria pe care o reprezintă. În acest sens, *T.* e remarcabil prin complexitate caracterologică şi pregnanţă estetică, termenul fiind folosit mai ales în limbajul criticii literare curente: *Ion* al lui Rebreanu este un *T.* **2.** *T.* este, în sensul cel mai frecvent utilizat în istoria literară, un caracter invariabil, permanent, cu trăsături specifice bine definite, obţinute prin stilizarea unor elemente generale ale comportamentului uman. *T.* sînt întrebuinţate mai ales de autorii de comedie. Plaut creează *T.* tatălui avar, al slujitorului viclean etc. *T.* prin excelenţă sînt personajele *commediei dell'arte* (v.) şi unele figuri ale comediei de caracter moderne (Harpagon). Reprezentarea prin renunţarea la individualizarea personajelor, prin *T.* simplificate şi abstractizate, în dramă şi uneori în roman, se opune sensului **1.** al termenului, care presupune complexitate şi putere expresivă. *T.* este considerat aici mai ales în funcţie de trăsăturile lui reprezentative pentru o anume clasă, pătură socială, meserie etc. *Expresionismul* (v.) reia, în literatura contemporană, utilizarea *T.*, mai ales ca personaje dramatice (de ex. Inspectorul, Provincialul, Proprietarul casei, Directorul şcolii etc. din *Omul cu mîrţoaga* de G. Ciprian). *R.S.*

TIPIC ≈ Termenul provine din fr. *typique*, lat. *typicus*. Tipurile sînt reprezentările generale ale unor categorii de oameni, după structura lor psihologică, socială, profesională etc. În psihologie: tipul coleric, tipul apatic etc. În sociologie: tipul burghezului, tipul moşierului, tipul ţăranului, tipul proletarului. În etnologie: tipul evreului, tipul maurului, tipul scoţianului, al gasconului etc. În literatură, atributul *T.* defineşte caracterul general, social sau psihologic, moral sau etnic al unui *personaj* (v.) literar care e în acelaşi timp concret, individual. S-a vorbit adesea în critică despre *T.* şi individual într-un personaj. Astfel, Ion din romanul lui Rebreanu e un personaj concret, un individ, dar el reprezintă, prin multe din însuşirile sale, tipul general al ţăranului român. Cercetările contemporane au constatat o anume fixitate şi un număr limitat al tipurilor umane şi artistice, care revin de-a lungul istoriei literaturii: tipul căutătorului de adevăr (Oedip, Hamlet, Bolkonski); tipul avarului (la Molière, la Balzac, la Delavrancea) etc. Ele primesc însă, în structura fiecărei opere, o culoare nouă şi o semnificaţie particulară (istorică, naţională sau individuală). Termenul a fost legat de comentariile teoretice în jurul *realismului* (v.), din secolul XIX. Astfel, Engels

cerea literaturii realiste să reproducă în opere caractere *T.* în împrejurări *T.*, propoziţie reţinută de teoria literaturii şi care defineşte realismul ca pe o imagine esenţializată a realului, spre deosebire de estetica naturalistă, ce tinde spre o reproducere exactă a faptului brut. Deşi la noi, într-o perioadă (anii '50), s-a abuzat de teoria *T.*, ideea reflectării *T.* în artă şi literatură rămîne productivă şi valabilă pentru cercetarea literară. Problema *T.* în artă a fost reluată în discuţiile despre realism din presa ultimului deceniu la noi şi în alte ţări. Rezultatul l-a constituit o nuanţare a termenului în raport cu *schematismul* (v.) interpretării sociologist-vulgare. *M.V.*

TIPOLOGIE ≈ Termenul provine din fr. *typologie* (cf. gr. *typos* „model, tip" şi *logos* „vorbire"); desemnează: **1.** Studiul ştiinţific, clasificarea *tipurilor* (v.) literare şi a relaţiilor dintre ele. **2.** După T. Vianu, a face *T.* operelor de artă înseamnă a le grupa după „similitudinea structurii lor". *R.S.*

TIRADĂ ≈ Termenul provine din fr. *tirade* (cf. *tirer* „a trage"). **1.** În teatru, lungă suită de fraze (versuri) în care un personaj dezvoltă retoric aceeaşi idee, cu intensitate afectivă şi fără întrerupere, adresîndu-se partenerilor (diferă de *monolog*, unde personajul se presupune a conversa cu sine însuşi, fiind singur în scenă). *T.* oferă autorului prilejul de a-şi expune verva retorică ori de a formula aforisme şi sentinţe morale, pe ton patetic; pentru actor, *T.* e un pasaj de virtuozitate profesională. Tragedia clasicismului francez (Corneille, Racine), apoi drama romantică — (Schiller, Dumas, Hugo) şi în urmă melodrama au cultivat *T.* ca scop în sine. O *T.* comică celebră, zisă „a nasului", recită Cyrano (E. Rostand — *Cyrano de Bergerac* — 1897, act. I, sc. 4). În dramaturgia română, *T.* citabile apar la Hasdeu (*Răzvan şi Vidra* — 1867, cînt. I, II) şi, mai ales, Delavrancea: „Oh! pădure tînără!... Unde sînt moşii şi strămoşii voştri? Presăraţi ... [...]. Unde sînt părinţii voştri? [...] Unde sînt bătrînul Manuil şi Goian, şi Ştibor, şi Cînde, şi Dobrul, şi Iuga, şi Cangur, şi Gotcă, şi Mihai Spătarul, şi Ilea Huru comisul, şi Dajbog pîrcălabul, şi Oană, şi Gherman, şi fiara paloşului ... Boldur? ... Pămînt ... Şi pe oasele lor s-a aşezat şi stă tot pămîntul Moldovei ca pe umerii unor uriaşi!" (*Apus de soare* — 1909, act. III, sc. 8). Adepţii teatrului realist au atacat convenţia *T.*: „Ce face nobilul [...], bătrînul ofensat? Credeţi că trage spada să pedepsească repede pe acei cutezători? Nu! El se gîndeşte să-i pedepsească cu mult mai aspru: le citeşte un lung discurs istoric moral, în care face lista cronologică a isprăvilor şi vitejiilor marilor lui strămoşi, ale căror portrete sînt atîrnate în salonul unde s-au întîlnit cei doi rivali, regele Carlos şi Hernani. Aceştia stau în picioare împreună cu femeia vinovată şi ascultă... şi ascultă (I. L. Caragiale, *Cîteva păreri*, 1896). **2.** Cu sens

peiorativ, înşiruire de locuri comune, debitate cu emfază ; lirism declamativ, de joasă calitate. *M. Vor.*

TORNADĂ ≈ Termenul provine din fr. *tornade* (cf. prov. *tornar* „a întoarce"). Dedicaţie, „envois", care încheia cea mai mare parte din poeziile trubadurilor evului mediu şi în care se reluau o idee deja exprimată şi unele versuri folosite mai înainte în aceeaşi piesă. *T.* se adresa fie doamnei sau seniorului, cărora le erau închinate versurile, fie unui mesager pe care autorul îl însărcina să le transmită, fie jongleurilor, ce urmau să le recite acompaniaţi de instrumentele lor. *Al.S.*

TOPOS (v. *CLIŞEU*).

TRADIŢIE (şi *INOVAŢIE*) ≈ Termenul provine din fr. *tradition*, lat. *traditio* „transmitere". *T.* este constituită din ansamblul de idei, obiceiuri, credinţe, datini, mesaje artistice, structuri şi mijloace de expresie etc. care se transmit, în cadrul unor grupuri, pături şi clase sociale, popoare şi naţiuni, dintr-o generaţie în alta. Conştiinţa existenţei şi a transmiterii necontenite a acestui fond de bunuri poate fi surprinsă încă de foarte timpuriu în istoria societăţii omeneşti în cultul strămoşilor, în nostalgia mai mult sau mai puţin manifestă după o presupusă şi consumată vîrstă de aur a umanităţii, în caracterul iniţiatic al unor îndeletniciri. Ca şi în celelalte culturi ale lumii, în cea românească, *T.* s-au perpetuat şi se mai perpetuează pe diverse căi fiind împărtăşite şi „presînd" asupra noilor generaţii încă de la intrarea lor în viaţă. Una din cele mai vechi asemenea căi a fost şi mai este cea orală, aproape întreaga noastră cultură şi literatură populară asigurîndu-şi astfel continuitatea. Alta este calea scrisului, căreia i se alătură astăzi cele audio-vizuale (radio, cinematograf, televiziune), care, toate, asigură conservarea faptelor spirituale acumulate şi împărtăşirea lor diferenţiată oamenilor fiecărei epoci. **1.** În general, *T.* se află într-o necontenită şi dinamică interacţiune cu *I.*, înţeles în care putem delimita, în timp, un fond constituit de *T.* şi *I.* universale, izvorîte din realităţi naţionale, dar depăşindu-le prin generalitate, cum ar fi formele generale ale *clasicismului* (v.), *romantismului* (v.), *realismului* (v.), *avangardei* (v.) etc. Sînt, apoi, *T.* naţionale, valabile cu precădere într-o singură literatură, cum ar fi, la noi, teoria formelor fără fond, *sincronismul* (v.), ori pozitivismul realist polonez, oblomovismul şi *akmeismul* (v.) rus etc. *I.*, care rămîne mai totdeauna naţională, poate avea ca impuls şi ceea ce în alte culturi constituie o *T.* (cum e cazul cu preluarea formelor de clasicism la noi, fapt ce constituia o *I.*, în timp ce în literatura franceză devenise o solidă *T.*). Raportul *T.* — *I.* funcţionează, apoi, în cadrul unei literaturi, între totalitatea operelor acesteia şi scrierile individuale, inovatoare fiind mai ales acestea din urmă, numai însumarea

Scanned with OKEN Scanner

tendinţelor lor conferind aspectele *specific naţionale* ale direcţiilor unei literaturi. Relaţia dintre cei doi termeni mai poate fi surprinsă la nivel estetic şi ideologic. Strict tehnic, raportul poate fi invocat şi în tensiunea dintre *fond şi formă* (v.), în sensul că autori marcaţi de spiritualitatea tradiţională (Blaga, spre pildă) scriu în forme moderne, iar alţii, moderni în concepţie (Marin Preda, Eugen Barbu), scriu în forme tradiţionale etc. Acţionînd ca factor modelator al spiritului, asigurînd permanenţa culturii şi sporirea patrimoniului acesteia, *T.* este supusă şi ea unei necontenite primeniri şi adaptări, aproape fiecare generaţie operînd o nouă selecţie în cîmpul ei şi propunînd noi înţelesuri asupră-i. Din acest punct de vedere rezistă eroziunii timpului mai ales acea parte a *T.* care se „contemporaneizează" necontenit, nu intră în conflicte ireductibile cu noile cuceriri ale minţii omeneşti şi se înscrie, în literatură mai cu seamă, fondului de valori perene ale acesteia, apte a depăşi conjuncturalul şi momentul strict al producerii lor. **2.** În *folcloristică* (v.), termenul de *T.* se referă la acea parte a *folclorului* (v.) care însumează „istoriile" despre anume locuri, fapte sociale şi oameni deosebiţi din viaţa unui popor. Avem a face, de regulă, cu scurte povestiri în proză, cum ar fi cele despre Ştefan cel Mare, Cuza Vodă, războiul pentru Independenţă, anume răscoale etc. Ele constituie istoria orală a poporului, „memoria" lui asupra unor fapte. *G.M.*

TRADIŢIONALISM ≈ Termenul provine din fr. *traditionalisme* şi marchează un ataşament, de regulă necritic, excesiv, faţă de valorile trecutului, văzute global şi în opoziţie cu cele noi. În artă şi în literatură, *T.* semnifică negarea procedeelor, a tendinţelor şi a valorilor moderne (v. şi *Cearta dintre antici şi moderni*) şi, cu atît mai mult a celor moderniste. Cu rădăcini înfipte adînc în istoria artei şi a gîndirii atitudinile *T.* au fost alimentate substanţial prin descoperirea folclorului şi prin studierea culturilor primitive, în care susţinătorii lor au văzut o *summa* a potenţialului creator al omului, în faţa căreia orice inovaţie nu s-ar mai justifica. În folcloristică, *T.* a dus la considerarea creaţiei populare ca relicvă imuabilă a culturii primitive, adepţii săi practicînd un fel de arheologie folclorică şi îndreptăţindu-şi restaurarea pieselor descoperite, pe care le corectau (de unde abundenţa relativă a culegerilor cu texte „corese" în secolul trecut la noi), expurgîndu-le de adaosurile ulterioare. Evident, se excludea evoluţia folclorului, orice contaminare cu datele civilizaţiei recente, ca şi toate adaptările la dezvoltarea societăţii fiind repudiate ca alterări. În literatura cultă, *T.* se manifestă mai pregnant la noi de

Scanned with OKEN Scanner

la sfîrşitul secolului XIX, prin epigonii lui Eminescu (anume semne spontane ale lui putînd fi întrezărite încă la Neculce, în scrierile de bătrîneţe ale lui Asachi etc.) şi, mai apoi, prin anume laturi ale *poporanismului* (v.) şi mai ales prin *sămănătorism* (v.), care este întîia reacţie relativ sistematică de acest fel în cultura noastră. Prin negarea mişcărilor literar-artistice înnoitoare, prin promovarea unei anume izolări faţă de orientările moderne din cultura lumii şi prin proslăvirea nediferenţiată a trecutului naţional (mai ales a celui rural), *T.*, cu toate bunele intenţii ale promotorilor săi (în sensul evidenţierii pasionate a unor laturi ale tradiţiilor noastre), a constituit un exemplu de optică unilateralizatoare asupra culturii naţionale. O ultimă formă, încă mai violentă, a *T.*, prin tenta ei politică reacţionară, a constituit-o în România *gîndirismul* (v.), care a dus conservatorismul acestei orientări pînă la ultimele sale consecinţe. Ulterior, atitudini *T.* nu pot fi semnalate la noi decît accidental, colorate strict sentimental şi, ca atare, fără urmări asupra dezvoltării literaturii. *G.M.*

TRADUCERE ≈ Termen derivat de la *a traduce* (din fr. *traduire*, lat. *traducere*. Reprezintă orice text sau operă care transpune în altă limbă echivalentul tematic şi expresiv al textului original. *T.* literară are o istorie îndelungată şi complexă. În Europa, primul traducător menţionat de istoria literară este Livius Andronicus, care în jurul anului 240 î.e.n. transpune *Odiseea* în versuri latine. Literatura latină cunoaşte apoi nenumărate *T.* şi adaptări ale teatrului grec. Naevius şi Ennius (traducători ai lui Euripide), Cicero şi Catul sînt cunoscuţi de asemenea ca faimoşi traducători. Un capitol special în istoria civilizaţiilor şi a culturilor îl formează grupul de *T.* care au o semnificaţie istorică în circulaţia ideilor. Astfel în sec. VIII şi IX, în cultura arabă, se încep *T.* din Platon, Aristotel, Galien, Hippocrates. Şcoala de traducători din Bagdad forma un centru de răspîndire a filozofiei şi a ştiinţei greceşti. Trei secole mai tîrziu, la Toledo, texte arabe şi siriene sînt traduse în latină, de unde se explică greşelile şi denaturările ce s-au strecurat în *T.* succesive din Aristotel, receptat în evul mediu printr-un asemenea îndelungat proces de circulaţie. În evul mediu şi Renaştere, în spaţiul romanic manifestările literare sînt relativ unitare, circulaţia operelor făcîndu-se în limba latină oficială, prin girul academiilor şi al bisericii catolice. Dar, odată cu impunerea dialectului toscan ca reprezentativ pentru unificarea limbii italiene şi a celui castilian — pentru spaniolă, *T.* se succed rapid pe teritoriul romanic. Un capitol distinct în istoria literaturii universale îl constituie *T. Bibliei* în limbile naţionale şi a operei scriitorilor clasici greci şi latini recomandaţi ca modele în secolul XVII pentru adevărul şi frumosul scrisului lor. Literatura română

Scanned with OKEN Scanner

din secolul XVI cunoaşte pînă în perioada modernă de redeşteptare naţională o masivă activitate de *T.*, determinată mai întîi de conservarea fiinţei naţionale, prin cărţile de cult religios tălmăcite în limba română, şi apoi de introducerea în limbă a termenilor abstracţi şi teoretici, specifici diferitelor domenii ale culturii (epoca lui Ion Heliade Rădulescu şi a „Daciei literare"). Potrivit succesiunii diverselor şcoli de *T.* se poate vedea că actul *T.* este similar cu : a) *T.* libere, localizări şi adaptări (*T.* de comedii şi vodeviluri franţuzeşti în prima perioadă a romantismului românesc) ; b) Transpunerea fidelă a textului dintr-o limbă în alta (ex. : *Divina Comedie* în traducerea lui George Coşbuc, *Iliada* şi *Odiseea*, traduse de G. Murnu) ; c) Prelucrarea artistică a textului şi crearea unor versiuni, a unor dublete artistice într-o altă limbă (ex. : versiunile poetice aparţinînd lui R. M. Rilke, Valéry, Stefan George, T. Arghezi, Al. Philippide etc.). Legată de o concepţie estetică romantică şi simbolistă, potrivit căreia poezia, ca rod al inspiraţiei, muzicalităţii şi sugestiei contextuale a cuvîntului poetic, nu poate fi tradusă, actul *T.* începe să fie interpretat ca artă comparabilă cu originalul. Arta traducătorului este dată de *alegerea*, dintr-un număr mai mare sau mai mic de echivalenţe posibile, a celei mai fericite. Determinată de personalitatea traducătorului, alegerea este un act estetic şi cultural (s-a spus „*traduttore — traditore*", traducător — trădător). *T.* devine tot mai mult o artă recunoscută, originalitatea ei fiind asigurată de specificul limbii. În literatura română, exemple ilustre de traduceri sînt : Ion Barbu — *Richard al III-lea* de Shakespeare ; Lucian Blaga — *Faust* de Goethe ; Vladimir Streinu — *Hamlet* de Shakespeare. Prima încercare modernă de abordare ştiinţifică a dificultăţii ridicate de *T.* poeziei (exceptînd primul tratat consacrat artei *T.*, din 1792, *Essay on the Principles of Translation* — Studiu asupra principiilor traducerii, de Lord Woodhauselle) este considerată *ABC of Reading* (ABC al lecturii) de Ezra Pound. Acesta indică trei „components of Poetry" (componente ale poeziei) : *Phonopoeia* — expunerea, comunicarea poetică care poate fi tradusă, *Melopoeia* — muzicalitatea care refuză transpunerea originalului şi *Logopoeia*, discursul poetic, care, deşi intraductibil, implică o atitudine, un tonus temperamental ce poate fi exprimat prin parafrază. De unde şi frecvenţa *T.* moderne de versuri prin proză ritmată. *A. M.*

TRAGIC (v. *TRAGEDIE*).

TRAGEDIE ≈ Termenul, provenind din fr. *tragédie*, lat *tragoedia*, gr. *tragodia* „cîntecul ţapului" (întrucît era intonat de coruri purtînd măşti de ţap sau era cîntat în jurul ţapului jertfit zeilor), desemnează specia genului dramatic bazată pe reprezentarea în acţiune a cate-

Scanned with OKEN Scanner

goriei estetice a tragicului. Tragicul exprimă estetic un conflict al cărui deznodămînt este înfrîngerea sau pieirea unei valori umane. Categorie fundamentală nu numai pentru expresia artistică sau literară, ci şi pentru existenţa umană, tragicul, ca tip de raportare a individului la univers sau la existenţă, la autenticitate sau la moarte, reprezintă prăbuşirea inevitabilă, fatală a unei valori ce se opune altor valori, superioare sau mai puternice. Tragicul presupune cu necesitate existenţa unui sistem axiologic la care să se facă raportarea catastrofei, credinţa într-un ideal care să se perpetueze şi după dispariţia protagoniştilor, de aceea spectacolul *T.* este nu numai purificator, ci şi mobilizator al capacităţilor eroice ale omului. Tragicul poate fi considerat fie dintr-o perspectivă ontologică, fie dintr-una psihologică, fie din unghi estetic, evidenţiindu-se modalităţile de concretizare, de exprimare şi de reprezentare a lui. Deşi tragicul se poate manifesta în orice artă, forma lui deplină de expresie a constituit-o, pînă în epoca actuală, *T.* Definiţii ale *T.* s-au încercat numeroase în cursul timpului, ele putîndu-se grupa după cîteva criterii esenţiale : a) Definiţii prin elementele formale ale speciei (respectarea regulii celor trei unităţi : de timp, de loc şi de acţiune ; nivelul social ridicat al eroului tragic etc.). Acestea au suscitat cele mai numeroase opoziţii şi încălcări din partea autorilor ; b) Definiţii pe baza situaţiei tragice, prin răspunsul la întrebarea : ce se întîmplă în *T.* ? Elementul comun al răspunsurilor este reprezentarea prăbuşirii unor valori umane ; c) Definiţii orientate etic, încercînd să răspundă la întrebarea : ce înseamnă *T.* ? Cea mai cunoscută este definiţia lui Hegel, care consideră ca sursă a tragicului ciocnirea a două forţe etice egal de îndreptăţite a exista, fiecare putîndu-se realiza numai negînd-o şi lezînd-o pe cealaltă şi devenind vinovată din această cauză ; d) Definiţii ale *T.* prin efectul emoţional produs de ea. Esenţială, este definiţia lui Aristotel, care pune la contribuţie şi elemente structurale, ţinînd de caracterizarea situaţiei şi a conflictului tragic : „Tragedia este imitaţia unei acţiuni alese şi întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe, osebit după fiecare din părţile ei, imitaţie închipuită de oameni în acţiune, nu povestită, şi care stîrnind mila şi frica săvîrşeşte curăţirea (catharsis) acestor patimi" (*Poetica*, trad. D.M. Pippidi). Teoria *catharsisului* (v.), care a suferit de-a lungul timpului numeroase interpretări, a rămas pînă astăzi elementul central în justificarea spectacolului *T.* Între numeroasele încercări sintetice de definire a *T.*, cele clasicizante pun accentul pe unitatea formală a speciei, cele romantice şi moderne pe natura forţelor în conflict : „ceea ce contează în tragedie e un conflict real al libertăţii subiectului cu necesitatea obiectivă, care conflict nu se sfîrşeşte cu înfrîngerea unuia sau a altuia, ci cu apariţia

lor simultană în completă independenţă, cu victoria şi înfrîngerea amîndorura" (Schelling); „Subiectul tragediei e o luptă între existenţa externă finită şi aspiraţia interioară infinită" (Schlegel). După cum adoptăm una sau alta dintre definiţii, putem lărgi sau micşora sfera de cuprindere a operelor considerate tragice. *T.*, în forma europeană tradiţională, a luat naştere în Grecia antică, din cîntecele satyrilor care alcătuiau cortegiul lui Dionysos, a cărui moarte şi reînviere erau celebrate prin manifestări muzicale, poetice şi coregrafice orgiastice. Iniţial, *T.* se reducea la *dialogul* (v.) dintre *cor* (v.) şi un actor *protagonist* introdus de legendarul întemeietor al T., Thespis; — apoi Eschil a introdus cel de-al doilea actor *(deuteragonist)*, iar Sofocle (sau poate chiar Eschil) — pe cel de-al treilea *(tritagonist)*, aşa încît părţile corului se reduc cu timpul la comentarii lirice ale acţiunii sau la o specie de intermezzo în care autorul îşi expune meditaţiile. În legătură cu rolul şi importanţa corului în dezvoltarea *T.* s-au emis părerile cele mai diverse, de la a i se atribui contribuţia esenţială la naşterea speciei (Nietzsche), la a fi considerat mijlocul de distanţare a spectatorului de acţiunea tragică (Schiller). Iniţial, subiectul *T.* era extras din materia mitică a vieţii şi morţii lui Dionysos, apoi s-au adăugat vieţile şi faptele eroilor, cu introducerea unor momente psihologice şi imprimarea unei tendinţe explicative: omul suferă sau e o jucărie în mîna unor forţe mai puternice decît el, în lupta cu destinul. Ca elemente ale construcţiei dramatice se precizează: *hamartia* — nerecunoaşterea, neînţelegerea de către protagonist a situaţiei sale, a vinei, a *hybrisului* (v.); *peripeţia* — schimbarea soartei, brusca şi neaşteptata întoarcere a norocului; *anagnorisis* — recunoaşterea; *catastrofa* — punctul final al acţiunii, care aduce rezolvarea conflictului şi prăbuşirea eroului. Dintre numeroasele opere ale celor trei mari autori tragici greci, care au trăit la Atena în epoca lui Pericle (sec. V î.e.n.), Eschil, Sofocle şi Euripide, nu ni s-au păstrat decît cîteva; de la alţi poeţi s-au păstrat numai fragmente şi titluri sau numai numele autorilor (Phrynicos, Pratinas şi Choirilos din Atena, Ion din Chios, Agathon, Kritias şi Euphorion). *T.* romană se dezvoltă prin imitarea *T.* greceşti, de la care preia materia şi motivele (prin Livius Andronicus, Naevius, Ennius, Pacuvius, Accius, Varius Rufus, de la care s-au păstrat numai fragmente de piese, şi prin Seneca, ale cărui *T.* retorice s-au conservat). *T.* romană, pune pe primul plan subiectele morale, politice, didactice, precum şi tratarea retorică. Evul mediu, cultivînd speranţa în mîntuirea prin suferinţă, interzice sentimentul tragicului. Noi orizonturi se deschid *T.* odată cu Renaşterea. Renaşterea şi barocul spaniol, prin Lope de Vega şi prin Calderón de la Barca, dar mai ales Renaşterea engleză, prin Ben Jonson, Webster, Marlowe,

și cu strălucire prin Shakespeare, dezvoltă opoziția tragică dintre pasiunile și voința omului, dintre voința și posibilitățile lui, ca și polarizarea ființei umane, resimțită ca o mărginire. În *T.* clasică franceză (Corneille, Racine) ajunge la apogeu conflictul dintre datorie și pasiune și ciocnirea dintre pasiuni. În literatura germană, Lessing argumentează dreptul la existență al *T.* burgheze, întemeiate pe opoziția dintre o stare de fapt și cerințele lumii înconjurătoare, opoziție posibilă pentru toate stările sociale. Specia se dezvoltă prin Goethe, Schiller, Kleist, Grillparzer, Büchner. Viziunea modernă, istoristă și melioristă, a limitat mult zona de manifestare a tragicului, așa încît s-a putut susține dispariția *T.* din teatrul contemporan (G. Steiner). Declinul începe cu romantismul, cînd *T.* face loc *dramei* (v.), ce înlocuiește viziunea fatalistă, mitică și simbolică a *T.* cu soluții istorice. Ibsen, Cehov, Strindberg sînt autori de drame serioase, dar nu de *T.*, întrucît teatrul lor se situează în domeniul cauzalității raționale și al justiției. La începutul și la mijlocul secolului XX se încearcă o resurecție a *T.* prin revitalizarea viziunii grecești mitice, poetice și ritualice, în teatrul lui Yeats, Hoffmannsthal, T. S. Eliot, Claudél, Garcia Lorca. Drama pasională sau filozofică înlocuiește trăirea tragică în piesele lui T. Williams, O'Neill, A. Miller, Jean-Paul Sartre, Albert Camus. Viziunea tragică, asociată cu tehnici ale comediei, fac din *grotesc* (v.) categoria esențială a teatrului lui S. Beckett, E. Ionescu ș.a. În literatura română, drame cu accente tragice, fără a fi *T.* propriu-zise, au scris I. L. Caragiale, Lucian Blaga, Camil Petrescu, M. Sorbul, Victor Eftimiu, G. M. Zamfirescu, Marin Sorescu. *R.S.*

TRAGICOMEDIE ≈ Termenul provine din fr. *tragi-comédie*, lat. *tragicomoedia*. Specie a genului dramatic în care *tragicul* (v. *Tragedie*) și comicul (v. *Comedie*) sînt legate în aceeași structură, ambele elemente luminîndu-se reciproc. Există posibilitatea ca trăsăturile tragice să alterneze cu motivele comice, într-o acțiune contrastantă, ca în *T.* umoristică a lui Shakespeare, sau ca situațiile comice să apară într-o lumină tragică, precum în comedia punctată tragic a lui Molière. Pe lîngă *T.* care reflectă o situație obiectivă, de succesiune a evenimentelor comice și a celor tragice, se poate întîlni și *T.* subiectivă, care transpune amestecul de patos tragic și de comportare comică în același personaj. Încă din *Amfitrionul* lui Plaut se poate descoperi unirea tragicului cu comicul în aceeași operă. Poeticele Renașterii (Scaliger ș.a.) se referă la Aristotel, definind *T.* ca pe o piesă serioasă cu sfîrșit vesel. În Italia, B. Guarini compune programatic prima *T.*, *Pastor fido* (Păstorul credincios). În Spania, Lope de Vega definește *T.* ca pe amestecul de personaje de înaltă și de joasă extracție. În Franța secolului XVII se socoteau *T.* dramele

serioase, cu înalte personaje, care nu se sfîrşeau cu moartea acestora (Corneille îşi numeşte la început *Cidul* şi *Nicomède T.*); specia este însă dezvoltată de Garnier, Scudéry, Rotrou şi Hardy, dar mai ales de Molière *(Mizantropul, Tartuffe)*. În Anglia, Shakespeare, Peele Greene, Beaumont, Fletcher, Heywood produc *T.* În Germania, după *T.* lui Opitz, Gryphius, Gottsched, Lessing defineşte specia ca „reprezentare a unei acţiuni importante, între persoane alese, care are un sfîrşit vesel". Disputa pro sau contra *T.* se poartă în romantism, care, abolind vechile delimitări ale retoricii clasice, afirmă unitatea substanţială a inspiraţiei poetice şi legitimează coexistenţa unor motive diferite în aceeaşi operă. Tieck, Kleist, mai tîrziu Büchner şi Grabbe scriu *T.* La sfîrşitul secolul XIX şi începutul secolului XX specia este ilustrată de Ibsen, G. Hauptmann, F. Wedekind, G. Kaiser, Cehov, Pirandello. O dezvoltare cu totul deosebită cunoaşte *T.* în teatrul contemporan, în care categoria *grotescului* (v.), formă superioară de împletire a tragicului şi a comicului, ocupă locul central. „Privat de dimensiuni tragice autentice, noneroul din teatrul contemporan este ridicol prin prezenţa sa şi tragic prin rezonanţa implicaţiilor şi asocierilor pe care destinul său existenţial le poate trezi în conştiinţa cititorului". (Romul Munteanu, *Farsa tragică*). După Shaw, Priestley şi Th. Wilder, o întreagă generaţie de dramaturgi contemporani îşi organizează piesele punînd marionete comice în situaţii tragice: Borchert, Dürrenmatt, Frisch, Anouilh, Beckett, Pinter, Albee ş.a. *R.S.*

TRANSCENDENTALISM ≈ Mişcare filozofică şi literară eclectică, formă specifică a *romantismului* (v.) american, apărută ca o modalitate specifică de protest împotriva capitalismului, ca o expresie a emancipării spirituale de sub tutela rigidă a unitarismului bostonian. Denumirea provine dintr-o distilare progresivă a noţiunii post-kantiene de „transcendental" — cu referire iniţială la percepţia intuitivă a adevărului şi la cunoaşterea apriorică a obiectelor — îmbogăţită de contribuţiile lui Fichte, Schleiermacher, Schelling. Este de precizat însă că *T.* american nu poate fi în nici un caz considerat o mişcare axată pe categoria filozofică de „transcendental", căci depăşeşte gîndirea idealistă prin aprecierea pe care o dă asupra lumii materiale şi prin modalitatea dialectică de a interpreta fenomenele. Considerată de critica ulterioară mai curînd ca un simptom al înfloririi intelectuale din Noua Anglie decît ca un sistem teoretic programatic sau doctrinar, sau ca o epocă literară propriu-zisă, mişcarea filozofică şi retorică s-a bazat pe inducţie şi pe cunoaşterea independentă de experienţă. *T.* este un conglomerat de noţiuni şi cugetări etico-estetice bazate pe principiul unităţii şi corespondenţei lumii materiale cu cea spirituală, de unde şi credinţa în repetarea perma-

Scanned with OKEN Scanner

nentă la scara microcosmosului a structurii spirituale unitare a lumii. Printre numeroasele surse de influenţă sînt cunoscute, pe lîngă idealismul postkantian, teoria poetico-filozofică a lui Coleridge, Wordsworth şi Carlyle, platonismul şi neo-platonismul, gîndirea lui Plotin, doctrina confucianistă, biblică, mahomedană, budistă, pascaliană, teozofia lui Swedenborg etc. În concepţia *T.* individul — o întruchipare a sufletului etern al lumii, *Over-Soul* (suprasuflet), care se desăvîrşeşte în contact cu calităţile fundamentale ale naturii: adevăr, frumuseţe, bunătate — are privilegiul unei autonomii generatoare de încredere în sine, libertate şi optimism, de unde şi marcatul caracter umanist al mişcării. În termeni estetici, *T.* a susţinut baza materială a imaginaţiei, prima treaptă a percepţiei frumosului, ce se va sublima, după exemplul platonic, pînă la tainele spiritului universal. Esteticului i se opune supremaţia eticului, lucru revelator pentru crezul puritan al Noii Anglii. Mişcarea a înflorit între deceniile al patrulea şi al şaptelea ale secolului XIX, în jurul unui grup de scriitori şi gînditori ca W. D. Thoreau, A. B. Alcott, Jones Very, Margaret Fuller, O. A. Brownson, E. şi W. H. Channing, J. Ripley, C. P. Cranch, Th. Parker, Elizabeth Peabody etc. — stabiliţi la Concord, Massachusetts, localitatea de reşedinţă a lui R. W. Emerson, care poate fi socotit, deşi şi-a negat orice atribuţii de mentor, iniţiatorul mişcării. Gîndirea *T.* se află expusă într-o formă simplă, accesibilă, fără veleităţi sistematico-doctrinare, în eseurile lui Emerson—*Nature* (Natura), 1836, un fel de act de naştere al mişcării, un crez naturist idealist, în care se dezvoltă şi conceptul de suprasuflet, unitatea spirituală a lumii; *The American Scholar* (Cărturarul american), 1837, eseu bazat pe preceptele „cunoaşte-te pe tine însuţi" şi „studiază natura"; *The Over-Soul* (Suprasufletul), 1841, *Self-Reliance* (Încrederea lui în sine), 1841 —, în numeroase predici şi cuvîntări, care, alături de jurnale, eseuri, autobiografii, cataloage, dialoguri etc. dau aspectul specific al literaturii *T.*, ca şi în povestirea-eseu a lui Thoreau *Walden or Life in the Woods* (Walden sau viaţa în pădure), 1854, bazată pe experienţa meditativ ascetică a autorului. Deşi mişcarea nu s-a constituit niciodată într-o grupare oficială, cu toate că din afară era cunoscută drept „Clubul transcendental", adepţii ei, membri ai „Simpozionului" sau ai „Clubului Hedge", au editat între 1840—1844 jurnalul literar filozofic „The Dial" (Cadranul). Partizani ai mişcării au participat la organizarea comunităţii cooperatiste Brook Farm, 1841—1847, care a încercat aplicarea în practică a principiilor *T.* şi care avea să devină germenele falangei fourieriste de mai tîrziu. După Emerson, dintre cele trei tipuri umane ideale, poetul (alături de erou şi înţelept) deţine superioritatea marilor vocaţii, prin excelenţa virtuţilor profe-

Scanned with OKEN Scanner

tice şi a iluminării spirituale. *T.* a avut o mare influenţă asupra dezvoltării literaturii americane, punîndu-şi amprenta asupra întregului romantism specific american, de la N. Hawthorne şi Julia Ward Howe la J. R. Lowell, H. Longfellow, W. Bryant, J. Whittier, H. Melville şi W. Whitman. *I.V.*

TRILOGIE ≈ Termenul provine din fr. *trilogie*, gr. *trilogia*; desemnează o formă ciclică a unei opere literare constituite din trei părţi, cu oarecare autonomie între ele, păstrînd totuşi o legătură prin personaje comune, ca şi printr-un factor fabulativ de continuitate. Denumeşte, pentru prima oară, în antichitatea greacă, ansamblul a trei tragedii (nu obligatoriu în suită) cu care poeţii tragici se prezentau la concursurile dramatice ţinute în cinstea lui Dionysos. Dintre primele *T.* se păstrează în întregime numai *Orestia* lui Eschil. În dramaturgia modernă, *T.* ajunge să indice, prin analogie, un grup de trei piese de teatru, în care subiectele se găsesc legate între ele. Astfel, între altele, avem de înregistrat în secolul XVIII *T.* lui Beaumarchais, cuprinzînd *Le Barbier de Séville* (Bărbierul din Sevilla), *Le Mariage de Figaro* (Nunta lui Figaro) şi *La mère coupable* (Mama vinovată); în secolul XIX, *T.* lui Schiller: *Wallenstein*; în secolul XX, *T.* lui O'Neill: *Din jale se întrupează Electra*, sau cea a lui B. Delavrancea: *Apus de Soare*, *Viforul*, *Luceafărul*. Mult mai rar, şi abia relativ mai recent, *T.* apare ca modalitate de organizare ciclică şi în domeniul romanului, ca bunăoară în cazul lui *Jean Cristophe* de Romain Rolland, a *Calvarului* de Alexei Tolstoi, *U.S.A.* de John Dos Passos. În romanul românesc al secolului XX, Ionel Teodoreanu este autorul cunoscutei *T. La Medeleni*. *D.P.*

TRIMETRU ≈ Termenul provine din fr. *trimètre*, lat. *trimetrus*, gr. *trimetros* (cf. *tris* „trei" şi *metron* „măsură"). Vers antic constînd din trei perechi de picioare iambice, şi în care toate aceste trei *dipodii* (v.) se sfîrşesc printr-un *iamb* (v.) pur, de tipul ∪–; nu e admisă nici o substituire prin alte măsuri, cum se întîmplă în ceilalţi trei iambi, decît rar şi limitativ — cu precise restricţii — în iambul de la sfîrşitul primei dipodii, adică în al doilea iamb al versului. Versul iambic al celor vechi, utilizat întîi de Archiloc, este ilustrat mai cu seamă de tragicii greci (Eschil, Sofocle şi Euripide), dar şi de comedia atică (Aristofan, Menandru etc). A fost imitat de Goethe în partea a doua a lui *Faust* (în actul *Helenei*) şi, de asemenea, în poemul *Pandora*. Schiller îl întrebuinţează şi el (*Die Jungfrau von Orléans* — Fecioara din Orléans, actul II, scenele 6 — 8, şi *Die Braut von Messina* — Logodnica din Messina, a 8-a scenă din actul IV). Versiunea română a tragediilor lui Sofocle, datorată lui George Fotino, este în *T.* iambic, precum acest vers din *Antigona*: „Iubirea-i rostul vieţii mele, ura nu!" Datorită celor două cezuri, unii metricieni consideră

Scanned with OKEN Scanner

alexandrinul (v.) romantic tot un *T.*, ca în acest vers din Baudelaire: „A la très-belle, à la très-bonne, à la très-chère...” (Prea frumoasei, prea bunei, prea scumpei...) (sonetul XLIV, *Que diras-tu ce soir...* — Ce vei spune astă seară —). *R.H.*

TRIOLET ≈ Termenul provine din fr. *triolet*. Formă poetică fixă, într-o oarecare măsură asemănătoare cu *rondelul* (v.), în care un grup de opt versuri octosilabice utilizează numai două rime: denumirea vine din faptul reluării de trei ori a aceluiaşi vers: primul vers este identic cu al patrulea şi cu penultimul. Schema *T.* este: *abcadeab*. *T.* îşi are originea în literatura franceză, începînd prin a fi cultivat în epoca evului mediu de Adenet-Le-Roi, Deschamps, Froissart ş.a.m.d. şi reapărînd apoi doar rareori, ca exerciţiu de virtuozitate formală, la unii clasici, ca La Fontaine, sau, mai tîrziu, la unii parnasieni ca Théodore de Banville. Din poezia franceză, forma *T.* este adoptată şi în alte literaturi occidentale, putînd să fie semnalată ceva mai frecvent la poeţii germani, de la Hagedorn şi chiar Goethe la unii romantici ca Rückert, von Platen, Chamisso. *D.P.*

TRIPODIE ≈ Termenul provine din fr. *tripodie*, gr. *tripodia* (cf. *tris* „trei” şi *pus* „picior”); unitate de trei picioare. O *T.* dactilică este acest hemistih dintr-un vers al *Iliadei*, în traducerea lui G. Murnu: „Patimă crudă ce-aheilor... (⏑ ∪ ∪ / ⏑ ∪ ∪ / ⏑ ∪ ∪ / ...) În *Odele* sale, Horaţiu foloseşte *T.* trohaice (v. *Troheu*). Aceste două versuri ale lui Anton Pann pot fi tratate, în perspectiva metricii clasice, ca alcătuind în fiecare *hemistih* (v.) cîte o *T.*: „Cînd a fost odată pe pămînt aleasă / Nobila Gutuie poamelor crăiasă”. Sistemul tripodic a fost exploatat, cu mult înainte, de Dosoftei: „Unde va mai şază / Domnul din direapta / Să-mpărţească plata / Pre boiari, pre gloate / Pre limbile toate” (Psalm 46, *Limbile să salte*). „Şi cruzii tăi duşmani” (Andrei Mureşanu) ori: „Şi nu l-aş da nici mort” (Coşbuc) sînt versuri tripodice. *R.H.*

TROHEU ≈ Termenul provine din fr. *trochée*, gr. *trohaios* „alergător”. Picior format dintr-o silabă lungă, accentuată, şi una scurtă, neaccentuată (⏑ ∪); silaba lungă poate fi înlocuită de două scurte (∪ ∪ ∪) şi atunci se numeşte de obicei *choreu*. În prozodia modernă e alcătuit dintr-o silabă accentuată şi una neaccentuată. Ritmul trohaic este rapid şi se potriveşte mai ales pentru dans. Metrii trohaici sînt formaţi dintr-o succesiune de *T.* şi se folosesc, de pildă, în tragediile antice — de ex. *septenarul* (v.) trohaic. În poezia română se foloseşte mult ritmul trohaic: „Doină, doină, cîntec dulce”. Eminescu menţionează *T.* în *Scrisoarea II*: „Iambii suitori, troheii, săltăreţele dactile”. *Gh.C.*

TROP ≈ Termenul provine din fr. *trope*, lat. *tropus*, gr. *tropos* „întorsătură” şi desemnează diferite modificări semantice pe

care le suferă cuvintele În retorica veche apare următoarea clasificare a figurilor: a) *figuri ale cuvintelor* (procedee de modificare a formei cuvintelor: *epenteza, metateza, apocopa*); b) *figuri de construcţie* (modificări ale ordinei cuvintelor: *anacolutul, elipsa, silepsa)*; c) figuri care modifică sensul cuvintelor sau *T.* (v. şi *Figură de stil)*: *metafora, metonimia, sinecdoca* etc. O reconsiderare teoretică a *T.* se înregistrează odată cu dezvoltarea *stilisticii* (v.) şi a studiilor de poetică. Cuvîntul, înţeles ca *semn* (v.), devine un raport între semnificant şi semnificat. Retorica clasică vedea *T.* ca pe o modificare a legăturilor dintre semnificant şi semnificat; cercetările structuraliste contemporane consideră *T.* interacţiunea dintre diferitele sensuri posibile ale semnificantului, care trimit pe rînd la un alt semnificat. *A.M.*

TRUBADUR ≈ Termenul provine din fr. *troubadour* (cf. prov. *trobador* „a inventa, a crea"). Tip de poet medieval care îşi compune versurile în vechea limbă franceză meridională („langue d'oc") şi le debitează în formă de cîntec, cu acompaniament muzical, la petrecerile de curte ale marilor feudali din provinciile sudice ale Franţei. Spre deosebire de *jongleuri* (v.), care îi preced într-un fel, fiind însă nişte cîntăreţi calificaţi ai mediilor populare, *T.* aparţin de obicei rangului cavaleresc, practicîndu-şi arta ca amatori, în viaţa de societate aristocratică a castelelor frecventate de ei. Lirica trubadurească, a cărei epocă de înflorire se întinde de-a lungul secolelor XII şi XIII, este o lirică de dragoste eminamente curtenitoare, în care femeia ajunge obiectul unui adevărat cult. Printre *T.* de notorietate ai evului mediu se numără: Guillaume al IX-lea de Poitiers, Jaufré Rudel, Marcabrun din Aquitaine, în perioada de început a acestei lirici între 1090—1170; Bertran de Born, Bernart de Ventadour, Arnaut Daniel din Limousin şi Périgord, Raimbaud d'Orange din Provence, Peire Vidal din Languedoc ş.a.m.d., în perioada de înflorire, între 1170—1210. Extinzîndu-i-se înţelesul în timp, termenul se întîmplă adesea să îşi piardă circumscrierea istorică în limbajul modern, pentru a desemna în general tipul poetului-cîntăreţ, care cultivă cu precădere *romanţa* (v.) şi *balada* (v.) cu tematică erotică, într-un anumit stil de pastişare a tradiţiei medievale a genului. *D.P.*

TRUVER ≈ Termenul provine din fr. *trouvère* (cf. v. fr. *trovere* „cel care găseşte"). Tip de poet medieval, compunîndu-şi versurile în vechea limbă a provinciilor din nordul Franţei („langue d'oïl") şi debitîndu-le în formă de cîntec, cu acompaniament muzical, la petrecerile de curte ale marilor feudali din Nor-

mandie, Champagne, Flandre, Picardie sau Artois, de-a lungul secolelor XII şi XIII. Spre deosebire de *trubadurii* (v.) din centrul şi sudul Franţei, care nu erau legaţi de un loc anume, mereu în trecere de la un castel la altul, producîndu-se cu prilejul petrecerilor de acolo, *T.* intră de timpuriu în serviciul cîte unui castelan, la a cărui curte rămîn apoi cu anii. Asemănătoare ca tematică şi stil cu lirica trubadurilor, trebuie spus că aceea a *T.* se manifestă tot ca o lirică de dragoste eminamente curtenitoare, bazată pe un cult cavaleresc al femeii. Printre *T.* cu renume în epocă sînt de semnalat: Chrestien de Troyes, Thibault de Champagne, Blondel de Nesle, Jean Bodel ş.a. *D.P.*

U*MANISM* ≈ Termenul provine din fr. *humanisme*. **1.** Sursele gîndirii umanistice merg pînă în antichitatea greco-latină, unde *paideia*, cu ideea fundamentală, formativă, a perfectabilităţii fiinţei umane, şi ciceroniana *humanitas* pun bazele unui sistem educativ şi ale unei filozofii despre om care vor deveni tipic europene, integrate unei viziuni raţionaliste antropocentrice despre lume. Etapa de istorie a culturii astfel denumită este strîns legată de întreaga mişcare a *Renaşterii* (v.) europene, adică de secolele XV şi XVI. În acel răstimp se fixează sensul strict al *U.* ca studiu adîncit şi foarte specializat al *umanioarelor*, adică al limbilor greacă şi latină, al literaturilor şi al filozofiei aferente. Cultul antichităţii, al valorilor legate de o lume revolută, întoarce pe umaniştii Renaşterii înspre surse *(ad fontes)*, reunindu-i într-o comunitate intelectuală pe deasupra ţărilor de baştină, într-o republică a literelor, căreia se mîndreau a-i aparţine Lorenzo Valla şi Poggio Bracciolini, Colet, Grocyn, Linacre, Johannes Reuchlin şi Philip Melanchton, Erasmus şi Thomas Morus, Guillaume Budé şi Lefebre d'Estaples, Nicolaus Olahus şi atîţia alţi savanţi ai lumii. Stabilindu-şi modelele în poeţii, oratorii, dar mai cu seamă în filozofii, greci şi latini, umaniştii (dintre care cel dintîi e socotit a fi Petrarca) au încercat să refacă, dincolo de evul mediu şi scolastică, o filozofie care să dea mai multă libertate fiinţei omeneşti, supusă doar constrîngerilor virtuţii şi frumuseţii. Au recurs pentru aceasta la aristotelism, epicureism, dar mai cu seamă la platonism şi neoplatonism, care permiteau mai degrabă o sinteză de gîndire păgînă şi creştină. Au intensificat tendinţa recurgerii la platonism şi neoplatonism savanţii greci care veneau, înainte şi după căderea Constantinopolului sub turci (1453), în Italia, pentru a determina acţiuni posibile ale papilor şi prinţilor Renaşterii, în scopul eliberării de sub osmanlîi. Prestigiul unui George Genistos

Scanned with OKEN Scanner

Plethon, al cardinalului Bessarion, al unui George din Trapezunt şi al multor altora au întărit admiraţia şi au stîrnit o mai mare pasiune pentru studiul limbii, literaturii şi filozofiei greceşti într-o a doua etapă a *U.* (cea dintîi fusese dedicată aproape exclusiv studiului limbii şi literaturii latine, imitaţiei lui Cicero şi Quintilian). Aşa,de pildă, discursurile platonizante ale lui Gemistios Plethon deciseseră pe Cosimo cel Bătrîn, bunicul lui Lorenzo de Medici, să întemeieze vestita Academie platonică din Florenţa. Centru al învăţăturii platonizante europene, spre care aspirau mai toţi umaniştii, Academia a stat sub conducerea celui mai notoriu comentator al textelor lui Platon şi al neoplatonicilor, Marsilio Ficino, care a şi făcut tentativa unei sinteze între filozofia greacă şi cea creştină. Comentariul său la *Banchetul* lui Platon, carte de căpătîi a multor umanişti şi poeţi ai timpului, a generat numeroase gînduri creatoare, concretizate în opere de artă. Academia a fost frecventată de personalităţi strălucite, care marchează importante puncte de referinţă în mişcarea umanistă a Renaşterii italiene şi europene. Lorenzo de Medici a fost unul din cei mai entuziaşti discipoli ai lui Ficino, împreună cu umanistul poet Angelo Poliziano, profesor de greacă şi preceptor al copiilor lui Lorenzo (dintre care cel mai mic, Giovanni, avea să ajungă marele papă umanist Leon X). Pico della Mirandola, genialul tînăr setos de învăţăturile popoarelor vechi, stăpînind nu numai latina şi greaca, dar şi ebraica şi alte limbi moarte, a frecventat şi el un timp Academia, înainte ca Savonarola să-l fi abătut de la pasionanta operă de redescoperire a lumilor „păgîne". Dar *U.* filologic a produs roadele cele mai durabile ale întregii mişcări în toată Europa. Pasiunea pentru studiile clasice a extins enorm aria descoperirilor de manuscrise, de texte din autorii greci şi latini, traduşi, comentaţi, daţi la lumină, în ediţii critice, de specialişti care încercau să elimine erorile lecţiunilor medievale comise cu sau fără ştiinţă. Se naşte un adevărat criticism filologic, care se extinde însă de la literă la spirit, manifestînd exigenţele unei noi etape de cultură, în mod esenţial laică. Dacă ştiinţa unui Poggio sau a unui Filelfo se aplica numai textelor din Cicero, Quintilian şi din alţi autori greci şi latini, adîncile cunoştinţe ale unui Lorenzo Valla îl împingeau spre discutarea însăşi a textelor sacre, retraduse, recitite filologic. Se pătrunde astfel într-un domeniu pînă atunci interzis accesului laic şi, odată cu traducerea Bibliei din limbile sacre în limbile tuturor popoarelor europene, se deschide o nouă etapă a gîndirii, a filozofiei religioase şi morale europene. Atitudinea aceasta critică pornită dinspre umaniştii filologi ai Italiei se va extinde înspre Franţa (cu Budé şi mai cu seamă cu Lefebre d'Estaples, traducătorul Bibliei), înspre Germania (unde Luther va porni

Scanned with OKEN Scanner

traducerea Bibliei, cu Reuchlin şi Melanchton), înspre Anglia şi ţările nordului, unde va da naştere unor foarte complexe fenomene, înglobate sub genericul nume de *Reformă*. Erasmus însuşi, cel mai interesant dintre umaniştii nordului, deşi nu s-a pronunţat explicit asupra fenomenului de teama posibilelor represalii din partea Romei papale, a exprimat, prin traducerile şi scrierile sale, spiritul unui creştinism reînnoit, purificat de tot ceea ce însemnase ingerinţa autorităţilor clericale. *U.* istoric arată, într-o îndrăzneaţă devenire, de la Lionardo Bruni la Blondus Flavius şi pînă la Guicciardini şi Machiavelli, laicizarea unei concepţii despre istorie în care nu istoria sacră este cea mai importantă, ci istoria cetăţii şi a faptelor umane demne de amintire şi glorificare. Un nou ideal uman se instituie în secolele XV şi XVI, tributar în mare parte celui antic, plin însă de temerare impulsuri spre perfecţiune. Ideea afirmării personalităţii omeneşti în plenitudine, a dezvoltării armonioase necesare pentru acordarea microcosmului (fiinţa umană) cu macrocosmul (natura) este preluată de cei mai mulţi umanişti. Sporirea virtuţilor, îndeletnicirile vieţii active împletite cu cele ale vieţii contemplative, dobîndirea unor calităţi fizice, intelectuale şi morale, atît prin studiul modelelor antice, cît şi prin acela al naturii, devin scopurile oricărei existenţe de umanist. Leon Battista Alberti crede cu entuziasm în posibilităţile insului de a învinge destinul, *fortuna*, prin virtute. Enea Silvio Piccolomini, viitorul papă Pius II, crede în virtute şi în cunoaştere. Pico della Mirandola exaltă demnitatea omului în faimoasa lui operă *De hominis dignitate* (Despre demnitatea omului), Rabelais, medicul umanist, descoperă cu uimire şi admiraţie, „*l'homme, ce monde*" (omul, această lume). Stăpîn pe limbile şi literaturile clasice, ca şi pe muzică şi filozofie, practicînd sporturile timpului şi dansul care mlădiază trupul şi dă graţie mişcărilor, informat în descoperirile ştiinţifice, orator desăvîrşit şi apt să facă o conversaţie interesantă în societate, dînd glumelor, burlei, un sens filozofic şi instructiv, purtîndu-se în jurul mecenaţilor ca un adevărat curtean, umanistul trebuia să înfăţişeze idealul întrupat al *omului universal*. În lumina modelului acestuia atît de complicat se cuvenea făcută educaţia de către umanişti pricepuţi (de unde importanţa pedagogiei). De aceea fiii principilor, ducilor, bancherilor primeau o educaţie foarte îngrijită, care începea cu studiul limbilor greacă şi latină şi cu cultivarea exprimării frumoase, a oratoriei. De la Vittorino da Feltre şi Guarino da Verona la Erasmus sau Juan Luis Vives, pedagogii cei mai străluciţi au fost adesea educatori sau au scris despre educaţie. Chiar un tratat ca acela al lui Baldasare Catiglione, intitulat *Curteanul*, se poate considera un îndreptar de educaţie umanistă tîrzie, cum au fost

Scanned with OKEN Scanner

multe în secolul XVI. Dacă optimismul secolului XV se manifestă în concepţia despre lume a unor gînditori şi artişti ca Lorenzo de Medici, Angelo Poliziano, Luigi Pulci, în Italia; ori ca Rabelais, în Franţa (opera lui e scrisă în primul sfert al secolului XVI), secolul următor cunoaşte îndoielile şi decepţiile şi gravele drame ale neîmplinirii. Bătrîneţea lui Leonardo şi a lui Michelangelo, cu conştiinţa acută a imposibilităţii atingerii unui ideal de perfecţiune, scepticismul lui Montaigne şi dureroasele concluzii shakespeariene din dramele sumbre, ca şi ambiguitatea personajului principal din cartea lui Cervantes sînt tot atîtea pagini de încheiere a unei strălucitoare etape din istoria culturii omeneşti. În Ţările Române, *U.* a avut o dezvoltare mai specială, legată de redescoperirea romanităţii noastre şi de comunitatea surselor de limbă şi cultură. Legăturile domnilor noştri celor mai de seamă din secolele XV şi XVI cu papii şi principii umanişti au fost datorate necesităţilor istorice care apelau la o incipientă comunitate de spirit european pentru apărarea valorilor bătrînului continent. Dar personalităţile de marcă ale culturii umaniste din cele trei principate se înşiră de la Neagoe Basarab la Petru Cercel şi Nicolaus Olahus, prietenul şi corespondentul lui Erasmus, la Miron Costin şi la mitropolitul Dosoftei, la stolnicul Constantin Cantacuzino, care a studiat la Padova, şi la atîţia alţii din Muntenia, Moldova şi Transilvania. Răspîndirea şi asimilarea valorilor umaniste se produce în special pe lîngă curţile domneşti, unde nu lipseau diecii de cancelarie şi boierii cu ştiinţă de carte latinească şi grecească. În Transilvania, infuzia umanistică a fost mai puternică (datorită şi mişcării reformate). Peste tot însă s-a simţit, statornic de-acum încolo, vîntul prielnic al comunităţii de limbă şi cultură descoperite de *U.* şi Renaştere, din care ne-am tras învăţămintele duratei noastre ca neam, ca permanenţă spirituală, ca misiune istorică. **2.** Termenul de *U.* defineşte, global, totalitatea ştiinţelor umane, deosebite de ştiinţele exacte sau pozitive (de pildă, învăţămînt umanistic). **3.** În secolul XX, termenul a căpătat o tot mai largă sferă de aplicabilitate, îmbrăţişînd orice se referă la om ca totalitate, la viziunea antropocentrică şi raţionalistă asupra lumii, la atitudinea pozitivă, deci pentru *om*, în problemele social-politice, moral-filozofice, culturale ale contemporaneităţii. *Z.D.B.*

UMANISM SOCIALIST (v. *REALISM SOCIALIST*).

UMOR ≈ Termenul provine din fr. *humour*, engl. *humour* (din. fr. *humeur*, lat. *humor* „umoare", secreţie glandulară care, după Hippocrat, hotăra dispoziţia sufletească a omului). **1.** Una dintre formele de manifestare a categoriei estetice a *comicului* (v. *Comedie*), care se caracterizează prin relevarea îngăduitoare a laturilor amuzante, vesele,

incompatibile între ele, ale fenomenelor sau ale situaţiilor. *U.* reprezintă una dintre cele mai recente, din punct de vedere istoric, achiziţii spirituale ale omului modern. El presupune nu numai înclinarea spre veselie, predispoziţia de a provoca rîsul, tratarea vivace a unei materii serioase, nu numai relevarea contradicţiilor din obiectul supus investigaţiei estetice, nu numai utilizarea procedeelor comice întemeiate pe interferenţa seriilor, pe „mecanicul aplicat viului" (Bergson), ci, mai ales, o atitudine de superioară înţelegere, de îngăduinţă, uneori de simpatie din partea autorului faţă de realitatea înfăţişată. Ca atitudine spiritualizată, detaşată şi îngăduitoare, *U.* este cea mai apropiată de generalizarea filozofică dintre nuanţele comicului. Prin capacitatea sa de a-şi domina obiectul, umoristul se apropie deseori de ironist, fără însă a-şi face o lege din deghizarea ironică a adevărului relevat. Apariţia istorică a atitudinii umoristice, presupunînd comprehensiune şi, uneori, compasiune faţă de toate manifestările naturii umane, se leagă mai ales de dezvoltarea tendinţei empirice în filozofie, care, aducînd în sfera atenţiei toate formele de realizare a materiei, este înclinată să le acorde egală îndreptăţire existenţială. De aceea, *U.* este socotit a fi mai ales un produs al spiritului englez, promotor al empirismului modern. „În timp ce ironia mizantropică păstrează în raport cu oamenii o atitudine polemică, *U.* compătimeşte obiectul zeflemisirii, este, în chip secret, complicele ridicolului, se simte de conivenţă cu el..." (Vladimir Jankelevitch). *Literatura umoristică*, a cărei sferă de cuprindere variază după accepţia mai largă sau mai restrînsă dată noţiunii de *U.*, este alcătuită din totalitatea operelor literare în care autorii adoptă o atitudine de umorişti faţă de realitatea înfăţişată. Antichitatea a cunoscut comicul mai ales sub forma *ironiei* (v.) şi a sarcasmului, rămînînd străină de amestecul de ridiculizare şi simpatie care caracterizează *U.* Abia reprezentanţii Renaşterii timpurii, Chaucer, Boccaccio, Villon, îl descoperă şi îl utilizează. Acceptarea înţelegătoare a manifestărilor ridicole prin exagerare ale naturii umane constituie farmecul multor personaje shakespeariene: Malvolio din *A douăsprezecea noapte*, sau Falstaff din *Henry IV* şi din *Nevestele vesele din Windsor*. Renaşterea descoperă şi utilizează *U.* ca atitudine ambiguă, la graniţa dintre acuzare şi iertare, pendulînd între consecinţe uneori tragice pentru protagonist şi neînsemnate efecte pentru ordinea stabilă a lumii sau pentru privitorul detaşat. Alături de personajele din dramele şi comediile lui Shakespeare, Don Quijote al lui Cervantes a rămas prototipul personajului în care se realizează, prin *U.*, sinteza dintre *sublim* şi *ridicol*. Înţelegerea umană a umoristului se bazează pe ideea subiacentă că devierile personale de la ordinea sta-

Scanned with OKEN Scanner

bilită şi acceptată nu pun în pericol noţiunile de bine şi justiţie, definite social-istoric. Caracterul inofensiv al personajelor tratate cu *U.* a dat naştere unei întregi serii de excentrici, de mici maniaci, în crearea cărora au excelat Laurence Sterne, Charles Dickens, Alphonse Daudet, Jules Verne, Bernard Shaw. Nuanţele afective ale înţelegerii raţionale pot fi dintre cele mai variate, pe temeiul lor constituindu-se şi deosebirile stilistice între utilizarea generalizator-moralizatoare a *U.* de către scriitorii clasici (La Fontaine, de pildă), aceea oscilînd între tristeţe şi tandreţe a scriitorilor moderni (Cehov), aceea flegmatică, rece, cu trăsăturile raţionale accentuate şi reacţiile cenzurate, în care excelează proza engleză şi americană contemporană. Fiecare literatură îmbogăţeşte posibilităţile înţelegerii detaşate, cu nuanţele particulare, ale psihologiei naţionale : Fielding, Sterne, Dickens, Thackeray, Jerome K. Jerome, Mark Twain în literaturile engleză şi americană ilustrează înclinaţia de a relata epic manifestările umane cunoscute empiric ; Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Heine, Grimelshausen ilustrează mai ales modalitatea ironic-fantastică, corelată cu tendinţa de a folosi o pastă groasă în zugrăvirea personajelor ; francezii, de la Rabelais la Courteline, accentuează latura de generalitate moralizatoare. În literatura română, sînt ilustrate aproape toate nuanţele atitudinii umoristice, de la cea tipizantă şi generalizatoare a lui Anton Pann, la cea oscilînd între înţelegere, ironie şi necruţare a lui I. L. Caragiale, la verva rabelaisiană, cu tendinţe ironice şi moraliste a lui Ion Creangă, sau la cea muşcător-batjocoritoare din proza lui Anton Bacalbaşa sau Gh. Brăescu, pînă la *parodia* (v.) ironică a lui G. Topîrceanu şi la replica spumoasă, cu înclinări aforistice, din teatrul lui Tudor Muşatescu. **2.** Una dintre formele cele mai utilizate de literatura modernă este, alături de *U.* sec, *U.* negru, atitudine impusă de detaşarea faţă de o realitate în esenţa ei feroce. Este o formă a spiritului modern de a-şi afirma superioritatea faţă de o lume pe care o înţelege, dar care îl dezgustă şi faţă de care îşi ia toate libertăţile posibile. De aceea, nu rareori *U.* negru se asociază cu fantasticul şi miraculosul. Explicaţia psihanalitică se potriveşte bine acestui tip de comic : *U.* negru reprezintă un mod de a gîndi care tinde să cruţe cheltuiala spirituală provocată de o durere. Freud îşi ilustrează teoria cu exemplul condamnatului care, dus la spînzurătoare într-o zi de luni, exclamă : „Iată o săptămînă care începe bine !". În *Antologia umorului negru*, André Breton reuneşte texte începînd cu *Modestă propunere* a lui Swift, continuînd cu marchizul de Sade, cu G. C. Lichtenberg, Thomas de Quincey, C. D. Grabbe, Edgar Poe, Baudelaire, Lewis Carroll, Villiers de l'Isle-Adam, J. K. Huysmans, Lautréamont, Tristan Corbière, Rimbaud, O'Henry, André Gide, Alfred Jarry, Apolllinaire, Kafka, Marcel Duchamp, Jacques

Scanned with OKEN Scanner

Vaché şi alţii. După cum se vede, aproape toţi autorii antologaţi ilustrează atît tendinţa comprehensiv-îngăduitoare şi superior detaşată a atitudinii umoristice, cît şi pe cea sarcastică, înglobată de *U.* negru. *R.S.*

UNANIMISM ≈ Termenul provine din fr. *unanimisme*. Orientare literară din cuprinsul literaturii franceze de la sfîrşitul primului deceniu al secolului XX, care ţine de tendinţa manifestată de Jules Romains, în volumul său de poeme *La vie unanime* (Viaţa unanimă), 1908, de a da expresie în poezie sufletului colectiv, de a sensibiliza pulsul existenţei sociale, de a renunţa la limitările de viziune ale eului individual printr-o integrare în conştiinţa fiinţei unanime a mulţimii. Este vorba de o lirică de efuziune umanitară, într-o bună măsură influenţată de ideologia democrată şi socialistă, de o lirică eminamente dinamică, de comunicare tumultoasă, căreia pot să i se găsească precursori în Verhaeren şi Whitman. Ni se descoperă în ea o imagine mitizată a oraşului, a uzinei, a oamenilor în grup. Printre poeţii unanimişti din epocă, pe lîngă Jules Romains, se numără şi Georges Duhamel, Charles Vildrac, Georges Chennevière. Tot Jules Romains are să fie mai tîrziu şi creatorul unui roman *U.*, cu ciclul *Les hommes de bonne volonté* (Oameni de bunăvoinţă), în care utilizează primul tehnica simultaneistă ca mod de reprezentare a fluxului de viaţă în metropola modernă. *D.P.*

UNITĂŢI (REGULA CELOR TREI) (v. *CLASICISM*).

UTOPIE ≈ Termenul derivă de la numele insulei despre care vorbeşte Thomas Morus în cartea sa *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia* (Despre cea mai bună organizare a statului şi despre noua insulă Utopia), 1516. Această denumire este simbolică, după cum se vede şi din etimologie, lat. *utopia* fiind compus de Morus din gr. *u* „nu" şi *topos* „loc", deci „nici un loc, nicăieri" (scriindu-i lui Erasmus, Th. Morus explică termenul *Utopia* prin *nusquam*). Autorul a ales special acest nume insulei sale ideale, pentru a sublinia existenţa ei ireală. *U.* evocă ţinuturi imaginare unde domneşte un guvernămînt ideal peste un popor fericit. Dar începînd de la *Statul* lui Platon, de la abaţia Thélème a lui Rabelais, *Utopia* lui Th. Morus, *Cetatea soarelui* a lui Campanella, *Atlantida* lui Bacon, pînă la Saint-Simon, Fourier şi Proudhon, toate *U.* sînt reflexii sociologice indirecte asupra prezentului, propunînd organizarea unei societăţi ideale sau profeţind un viitor paradisiac pentru umanitate. *U.* au apărut întotdeauna în împrejurări conflictuale, furnizînd, dacă nu mijloacele cele mai bune de a rezolva criza prezentului, în orice caz viziunea ideală a rezolvării acestui conflict. Tocmai de aceea e semnificativ faptul că perioadele de înflorire a genului utopic sînt secolele

Scanned with OKEN Scanner

XVI şi XVIII. Renaşterea cunoaşte cea mai bogată literatură utopică, datorită, pe de o parte, atracţiei pe care o exercitau asupra filozofilor descoperirile geografice şi neîncrederii că lumea romană a Mediteranei ar fi singura lume posibilă şi cea mai bine organizată, iar, pe de altă parte, datorită contribuţiei umaniştilor, care confruntă structura socială tradiţională cu idealul de dezvoltare liberă a individualităţii omului. Secolul următor aduce în evoluţia genului formula literară a călătoriilor şi explorărilor imaginare, căci absolutismul împiedică exprimarea liberă a aspiraţiilor din ce în ce mai precise ale burgheziei. Ex.: *Télémaque* de Fénelon, *L'autre monde* (Cealaltă lume) a lui Cyrano de Bergerac, care povesteşte în prima parte despre *Les Etats et les Empires de la Lune* (Statele şi imperiile Lunii). *U.* engleze de după Morus (Swift, Butler) vor ţine seama de căderea regelui şi de dictatura lui Cromwell, vorbind de egalitate, sufragiu universal şi folosirea pămîntului în comun. *U.* secolului XVIII pun problema crucială a epocii, ridicată de Swift şi Montesquieu, şi anume dacă civilizaţia tehnică complexă poate sta la baza unei societăţi morale cu legi juste. În secolul XIX, gînditorii descriu modelele unei societăţi socialiste. Opus socialismului utopic (Saint-Simon, Fourier) este socialismul ştiinţific al lui Marx şi Engels. Pentru Marx, o *U.* este orice concepţie asupra societăţii viitoare care nu se bazează pe mişcarea istorică reală. *A.M.*

UT PICTURA POESIS ≈ Formula reprezintă un fragment din versul 361 al *Epistolei către Pisoni* (supranumită *Arta poetică*) a lui Horaţiu. Traducerea ei literală este: „Poezia (este) asemenea picturii". Comentatorii o pun în legătură cu o observaţie a lui Simonide din Chios, amintită de Plutarh în *Despre gloria atenienilor* (3.347 a): „Poezia e o pictură care vorbeşte, pictura e o poezie care tace". De fapt, Horaţiu pretinde în acest vers (şi în cele următoare) ca poezia să fie judecată asemenea unui tablou: uneori examinată de aproape, în amănunte, alteori de la distanţă, în ansamblu. Problema raportului dintre poezie şi pictură s-a pus însă adeseori în antichitate. Aristotel (*Poetica*, VI 1450 a) apropie dramaturgii şi pictorii în zugrăvirea „caracterelor" (asemenea apropieri mai fac: Sofocle, Plutarh, Quintilian, Dio Chrysostomus etc.). Teza lui Horaţiu a fost ulterior greşit înţeleasă ca ideea de a considera arta poetică drept o artă descriptiv-picturală, în sensul: „după cum e pictura tot astfel trebuie să fie şi poezia". Sprijinindu-se pe autoritatea — reală sau atribuită — a acestei formule, ca şi a altor apropieri antice între cele două arte (precum aceea pe care o face Lucian, în *Eikones*, 8, lăudînd pe Homer ca pictor), teoreticienii renascentişti ai poeziei şi, mai tîrziu, cei ai barocului au afirmat existenţa unei înrudiri între poezie şi pictură, statutînd o dogmă estetică ce va fi

dominantă în secolele XVI — XVII şi, parţial, XVIII. Conform acestei „dogme", poezia trebuie să „picteze" caractere, iar pictorii să se conformeze preceptului horaţian întors pe dos: „după cum e poezia tot astfel pictura" (de unde abuzurile picturii alegorice). Formula *U.p.p.* a avut aşadar, cu toate răstălmăcirile ei (şi chiar prin acestea), un deosebit succes, incitînd gîndirea estetică şi stîrnind — încă în secolul XVIII — o vehementă reacţie. Shaftesbury (*Plastics*, 1712) declară „absurde" comparaţiile între poezie şi pictură. Cea mai riguroasă critică a formulei în interpretarea ei clasică o face Lessing în *Laokoon oder über die Grenzen von Malerei und Poesie* (Laokoon sau despre limitele dintre pictură şi poezie), 1765. După Lessing, teoriile întemeiate pe *U.p.p.* au produs o nejustificată confuzie între arte. El distinge clar între poezie şi pictură: „semnele simultane ale picturii nu pot reprezenta decît obiecte spaţiale, în timp ce semnele succesive ale poeziei nu pot să arate decît lucruri care se succed în timp". Totuşi, pentru Lessing, scopurile poeziei nu sînt chiar atît de deosebite de cele ale picturii, şi una şi alta dintre cele două arte propunîndu-şi o reprezentare în fantazie a realităţii. În secolul XX, critica lui Lessing, cu argumente moderne, a fost reluată de Irving Babbitt, *The New Laokoon. An Essay on the Confusion of the Arts*, (Noul Laokoon. Eseu asupra confundării artelor), 1910. În literatura noastră critică, T. Vianu dedică problemei *U.p.p.* un important studiu analitic şi critic (*Ut pictura poesis*, în *Omagiu lui G. Oprescu*). Modificarea structurală a artelor, ca şi a raporturilor dintre ele, începînd cu sfîrşitul secolului XIX, a determinat căderea în desuetudine a formulei *U.p.p.* Totuşi, încă în ultimele decenii ale secolului trecut apar curente — precum parnasianismul — care reiau o estetică poetică pictural-descriptivistă, iar printre iniţiativele poetice moderniste din secolul nostru avem încercări de picto-poezie (de ex.: *Caligramele* lui Apollinaire). *N.B.*

VALOARE (*JUDECATĂ DE*)

(v. *CRITICĂ*).

VALORIFICAREA MOŞTENIRII LITERARE ≈

Proces obiectiv de reexaminare critică a literaturii epocilor trecute şi a condiţiilor social-istorice care au determinat-o. Fiecare epocă selectează, după expresia lui Ibrăileanu, din literatura trecutului, în chip spontan, anumite opere, tendinţe artistice, modalităţi, care răspund, într-un fel sau altul, noilor cerinţe ale cititorilor şi noilor condiţii ale literaturii. Această mişcare ondulatorie, care împinge din timp în timp în primul plan anumiţi scriitori, pentru a-i lăsa apoi tot periodic în uitare (mişcare căreia îi scapă doar marile opere ale umanităţii

Scanned with OKEN Scanner

nesupuse acţiunii timpului) este, în esenţa ei, rezultatul unui proces de valorificare critică naturală, iniţiată de cititori în primul rînd. Critica şi istoria literară întreprind însă un examen conştient, complex, al literaturii trecute, atît în scopul de a selecta pentru publicul larg opere de valoare şi a le reda circulaţiei, cît şi pentru a găsi în această literatură a predecesorilor rădăcinile firești ale creaţiei contemporane, detaşînd liniile de forţă ale unei evoluţii organice. Primei sarcini îi răspund ediţiile de opere aparţinînd clasicilor în primul rînd, dar şi scriitorilor de mai mică însemnătate, reprezentativi totuşi pentru anumite tendinţe ale epocii lor etc.; celei de a doua îi sînt consacrate eforturile criticii şi ale istoriei literare, ambele direcţii constituind un complex indivizibil, *V.m.l.* fiind, în esenţă, cea mai importantă datorie a studiului ştiinţific al literaturii. Acest proces dinamic şi obiectiv al *V.m.l.* este neîntrerupt şi el apare, practic, odată cu literatura scrisă; adunarea poemelor homerice sub Pisistrate (sec. VI î.e.n.) sau redactarea primelor antologii de lirică arabă preislamică, în timpul califatului abbasid, sînt, de fapt, acte de valorificare critică. Exercitarea sa conştientă este însă rezultatul înţelegerii istorice a artei şi a autonomiei sale relative şi deci al constituirii unei estetici istorice şi nu normative; de aceea putem vorbi de *V.m.l.* ca preocupare teoretică, fie şi implicită, abia după reacţia împotriva esteticii lui Hegel, ultima mare construcţie filozofică înţelegînd arta ca un proces ireversibil şi necomutabil, ca pe un organism supus dispariţiei. În sensul deplin al cuvîntului, *V.m.l.* apare în strînsă legătură cu începuturile criticii literare, odată cu Sainte-Beuve, Belinski şi, puţin mai tîrziu, cu Matthew Arnold. Materialismul dialectic şi istoric acordă o importanţă esenţială procesului de *V.m.l.*, văzînd în el nu numai un act necesar de preluare critică a tezaurului artistic al umanităţii, ci şi o condiţie a transmisibilităţii şi comunicabilităţii acestuia. Cu alte cuvinte, procesul *V.m.l.* include în mod necesar nu numai operaţia de selecţie şi transmitere a literaturii, ci şi explicarea ei, înţelegerea „condiţiilor sociale [. . .] în care s-a născut ea şi care singure i-au putut da naştere" (Marx). De aceea, teoria socialistă a culturii acordă o importanţă deosebită valorificării moştenirii artistice în general, iar istoria culturii — şi a literaturii — cunoaşte un avînt neîntîlnit pînă la ea, pe care îl demonstrează nu numai răspîndirea operelor scriitorilor din trecut în tiraje uriaşe, ci şi marele număr şi calitatea studiilor de istorie literară care apar acum. *M.An.*

VARIANTĂ ≈ Termenul provine din fr. *variante*. **1.** Lecţiune distinctă de cea principală sau admisă a unui text; diferenţă după versiuni. Doi sînt factorii posibili ai apariţiei *V.* în literatura cultă: autorul şi transmiterea textului. a) *V. de autor*. Schimbările datorate autorului sînt consecinţa travaliului continuu şi lucid al aceluia,

Scanned with OKEN Scanner

asupra propriei opere, în căutarea expresiei estetice definitive. Editorul va considera ca text de bază manuscrisul original, corecturile autografe pe pagina tipărită sau ultima ediţie îngrijită de autor (eventual, ultima ediţie antumă). Versiunile anterioare, modificările, ştersăturile — de interes pentru cercetătorul literar, fiindcă luminează geneza operei — se inventariază paralel şi fără excepţie în notele *aparatului critic* (v.). (Spre a-şi ascunde incertitudinile formale şi schelele succesive ale creaţiei, unii scriitori moderni — ca Arghezi — şi-au distrus deliberat manuscrisele.) La noi, o ediţie critică monumentală, cuprinzînd *V.* de autor, a publicat Perpessicius : poemele lui Eminescu (6 vol. *in folio*, apărute între 1939 şi 1963). b) *V. de transmitere.* Survin în cazul textelor vechi — obişnuit, anterioare inventării tiparului — şi sînt urmarea neglijenţei, ignoranţei sau oboselii copistului. Manuscrisele scriitorilor antici s-au pierdut, majoritatea parvenindu-ne în copii tardive, făcute între 1350—1450, cînd umaniştii (v. *Umanism*) au răscolit bibliotecile mînăstireşti din toată Europa, cu scopul special de a descoperi operele maeştrilor greci şi latini (campionul acestui detectivism cultural a fost italianul Poggio Bracciolini). *Renaşterea* (v.), teoretizînd întoarcerea la sursele gîndirii, adică la antichitate, a fundat ştiinţa filologică, din care descinde criticismul raţionalist modern : atacarea textelor dogmei creştine s-a pornit din unghiul purităţii lingvistice, în vederea reconstituirii sensurilor originare, corupte prin traducere. În 1516, Erasmus compară versiunile ebraică şi greacă ale Bibliei (Biserica admisese ca text canonic traducerea latină *Vulgata*, întreprinsă în secolul III e.n. de sf. Hieronymus). Încît peste cîteva decenii francezul Marc-Antoine Muret (Muretus), examinînd manuscrisele antice, poate stabili principii generale în refacerea lecţiunii originale a unei opere (*Variae lectiones*, Veneţia, 1559), pe care le şi aplică casa editoare Manuzi. Cu adaosul veacurilor următoare, tehnica editării *V.* e în esenţă aceasta : editorul selectează *V.*-bază (manuscrisul cel mai fidel faţă de arhetip, verificat prin critica internă de text), lăsînd celelalte *V.* în note ; elimină interpolările; reconstituie pasajele lipsă ori corupte (*emendatio*, critică conjecturală). Întîia exercitare a inteligenţei critice asupra unor texte falsificate de copişti apare în şcoala alexandrină (v. *Elenism*), cînd Aristarh din Samothrace se silea să regăsească forma autentică a epopeilor homerice, fixate prin scriere abia în secolul VI. î.e.n. ; prima „ediţie critică", incluzînd toate *V.*, pare a se datora lui Origene, care aşază în coloane paralele şase *V.* ale *Vechiului Testament*, în limbi diferite (*Sextupla*, 228—240 e.n. ; manuscris dispărut în secolul VII). În literatura română, problema *V.* de transmitere s-a pus pentru manuscrisele medievale (cronici, cărţile populare şi apocrife). Între editori : I. Bogdan, P. P.

Scanned with OKEN Scanner

Panaitescu D. Simonescu, Dan. Zamfirescu. Caractere specifice prezintă *V.* literaturii folclorice, care sînt simultan *V.* de autor şi de transmitere, datorită propagării orale: A. Fochi a numărat baladei *Mioriţa* aprox. 1000 de *V.* **2.** Aspect particular sub care se manifestă un *motiv literar* (v.) cu circulaţie geografică ori temporală mai largă (v. *Comparatism*). Ediţia critică a operelor unui autor presupune şi semnalarea relaţiilor tematice în perspectiva istoriei literare. Un model clasic al genului este editarea lui Lamartine de către G. Lanson (Paris, 1915); la noi, ediţii de rigoare ştiinţifică sub acest raport au publicat D. Popovici (*I. Heliade Rădulescu*, 1939), I. Fischer (*Gr. Alexandrescu*, 1957) etc. Cercetări comparatiste de detaliu, urmărind istoria unei teme de-a lungul *V.* ei în literatura universală şi în spaţiul spiritual românesc: R. Ortiz, *Fortuna labilis* (1924); A. Belciugăţeanu, *Carpe rosam* (1931); N. N. Condeescu, *La légende de Geneviève de Brabant* (1938); T. Vianu, *Arghezi , poet al omului* (1964) — în folcloristică: D. Caracostea, studii asupra motivelor *Lenore* (1929) şi *Meşterul Manole* (1942). *M. Vor.*

VERISM ≈ Termenul provine din it. *verismo* (cf. *vero* „adevăr"). Mişcare literară şi artistică apărută în Italia în jurul anului 1880, varianta italiană a *naturalismului* (v.). Pornită din mediul milanez, sintetizează starea de spirit a vremii, avînd o dublă origine, raportată la două sisteme diferite de referinţă: în condiţiile specifice ale Italiei postrisorgimentale, eşecul idealurilor de unitate naţională şi libertate socială creează o atmosferă de nemulţumire faţă de starea existentă, un val de pesimism (ce va fi al Europei întregi), ce vor impune intelectualilor, ca atitudine cu implicaţie *etică*, obligaţia de a lua în considerare realitatea, aşa cum era ea; pe plan estetic, răspunzînd acestei aspiraţii spre adevăr, influenţa marelui naturalism francez (Zola, Flaubert) şi englez (Th. Hardy) are valoare de model artistic. Teoretizat de Luigi Capuana, în *Il teatro contemporaneo* (Teatrul contemporan), 1872, *„Ismii" contemporani* (1898) şi de Giovanni Verga, în *Fantasticheria* (1879), introducerea la nuvela *L'Amante di Gramigna* (Iubitul Gramignei), 1880, preambulul la romanul *Familia Malavoglia* (1881), *V.* se leagă mai ales de numele acestuia din urmă, al cărui roman *Familia Malavoglia* e cel mai cunoscut, fiind o capodoperă a artei narative italiene. Ca şi naturalismul francez, *V.* accentuează valoarea *observaţiei* faţă de *imaginaţie*, a documentului uman, punînd un semn de egalitate între artă şi realitate; e interesat de destinul biologic, individual; susţine, sub influenţa lui Flaubert, ideea *obiectivităţii* (v.), a impersonalităţii artistului. Ideile acestea nu reprezintă o noutate în contextul şcolii naturaliste. *V.* (şi în general romanul naturalist) lansează romanul cu subiecte regionale, oprindu-se asupra unor ţinuturi mai

Scanned with OKEN Scanner

puțin atinse de civilizație (Sicilia, Sardinia, Calabria, lumea sudului mai ales), închise în legi arhaice, cu oameni primitivi, ceea ce permite descoperirea și investigarea unor noi categorii sociale și umane. Temele frecvente ale literaturii *V.* sînt: relațiile economice (banii, averea), decadența aristocrației în fața puterii burgheziei, elogierea vechilor obiceiuri. Dar, așa cum remarca Albérès, *V.* (și *naturalismul*) nu ar rezista numai prin simpla înregistrare a realității așa cum este ea sau prin ineditul și pitorescul unor zone geografice și al unor categorii sociale și umane; el dăinuie atunci cînd e vorba de un mare talent (cum a fost G. Verga), prin viziunea cosmică tragică a raporturilor dintre om și univers, atît de specifică marilor romane naturaliste: „amploarea tabloului, suflul aproape epic al unei istorii ce rămîne pur umană și sociologică și mai ales simțul ascuțit, biologic, al individului strivit de societate sau zdrobit de istorie, care radiază un stoicism și o milă latentă [...] Destinul uman e în întregime reintegrat în destinul social și istoric, drama colectivă și drama individuală se echilibrează perfect și autorul prezintă această dramă ca pe o tragedie epică" *(Istoria romanului modern)*. *V.* a dat opere de rezistență în proză (G. Verga, L. Capuana, Federico de Roberto, Matilde Serao, R. Fucini, Mario Pratesi, mai tîrziu Grazia Deledda). Transpus în poezie (Vittorio Betelloni, Olindo Guerrini, Cesare Pascarella, Salvatoare di Giacomo) sau în teatru (G. Verga, S. di Giacomo, G. Giacosa), *V.* nu creează aceleași valori artistice. *V.* a devenit sinonim în primul rînd cu marele roman italian (prin el se trece la neorealismul secolului XX), de valoare și circulație europene. *M.A.*

VEROSIMIL ≈ Termenul provine din it. *verosimile*, lat. lit. *verisimilis*; desemnează caracterul plauzibil al operei de artă, conform cu propria sa structură și cu datele generale ale realității. Cerință formulată încă în antichitate, *V.* avea la început valoarea unei distincții între domeniul artei, al ficțiunii posibile, și cel al istoriei, care era domeniul realității, al faptelor petrecute: „Datoria poetului este nu să povestească lucruri întîmplate cu adevărat, ci lucruri putînd să se întîmple în marginile verosimilului și ale necesarului" (Aristotel, *Poetica*, 1451 b); mai mult, raportul dintre realitate și *V.* este inversat în favoarea ultimului, Aristotel arătînd că poetul poate folosi și fapte reale, dar anume acele întîmplări petrecute „așa cum era verosimil și posibil să se petreacă". Ideea este dezvoltată de teoreticienii italieni ai sec. XVI (Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* — Poetica lui Aristotel transpusă pe înțelesul tuturor, 1570), care văd în *V.* necesitatea pregătirii psihologice a desfășurării acțiunii. Teoreticienii francezi din secolul următor (Chapelain, La Mesnardière, Scudéry, Boileau) fac din

V. punctul central al sistemului de reguli clasiciste, lăsînd pe al doilea plan principiul aristotelic al imitării naturii. *V.* ajunge să denumească acum trăsăturile general acceptabile, tipice (v. *Tipic*) deci, ale comportamentului unor personaje sau ale unor întîmplări, abandonînd distincţia antică între *V.* posibil şi cel imposibil şi apropiind principiul de cel al normei sociale, de „bienséances". În acest sens înţelege şi Heliade Rădulescu ideea de *V.*, ca o selecţie de trăsături caracteristice nu unor indivizi particulari, ci unei categorii (*Serafimul şi Herwimul* şi *Visul*, 1835). Discreditat în mare măsură de exagerările *clasicismului* (v.) din sec. XVII, *V.* îi va fi opus de romantici principiul culorii locale. *M. An.*

VERS ≈ Termenul provine din fr. *vers*, lat. *versus* „şir al scrierii". **1.** *V.* se defineşte drept un fragment de enunţare a cărui unitate, marcată printr-o pauză finală, este de ordin ritmic (cantitativ sau calitativ) şi semantic. *V.* este format din picioare (v. *Picior*) şi metri (v. *Metrică*). Definiţiile formale deosebesc poezia de proză prin faptul că prima este scrisă în versuri. Din acest punct de vedere, versificator este sinonim cu poet. Anticii distingeau totuşi între ingeniul nativ şi latura tehnică, de punere în scenă, a expresiei: „poeta nascitur, versus fit" (poetul se naşte, versul se face). Clasicismul recomandă evitarea *V.* în proză; Quintilian (*Arta oratorică*, 9, 4, 72), de exemplu, susţine că folosirea *V.* în discurs este inestetică; „Versum in oratione fieri multo foedissimum est totum" (este un lucru foarte urît ca într-un discurs să fie un vers întreg). Recomandarea apare şi în epoca modernă; astfel J.-P. Sartre, în *La Nausée* (Greaţa), afirmă: „Ne doit-on pas, Monsieur, éviter soigneusement les alexandrins dans la prose?" (Nu trebuie, domnule, să evitaţi cu grijă alexandrinii în proză?). De multe ori *V.* are un înţeles de sine stătător (v. *Monostih*) şi, datorită calităţilor sale mnemotehnice, este utilizat pentru exprimarea unei sentinţe. *V.* se împarte în două sau mai multe subdiviziuni prin *cezuri* (v.). Diferitele combinaţii de *V.* constituie *strofa* (v.). Există *V.* caracteristice pentru anumite specii poetice: *hexametru* (v.) — numit şi *V. eroic* — pentru epopee şi satiră în antichitate; *trimetrul iambic* şi *tetrametrul trohaic*, în dramaturgia antică; *alexandrinul*, în epopeea şi dramaturgia franceză clasică etc. Varietatea *V.* lirice este extremă, poeţii avînd libertatea invenţiei. Cele mai cunoscute în antichitate sînt *V. safic* (v.) şi *alcaic*. În poezia greacă şi în cea latină, *V.* rimate (v. *Rimă*) sînt rare (ele se întîlnesc ca rimă interioară, între hemistihurile celui de-al doilea *V.* al distihului elegiac: „labitur ex oculis nunc quoque gutta meis" — şi acum îmi curg lacrimi din ochi — Ovidiu, *Tristele*, I, 3, 4); în poezia europeană, rima obligatorie apare abia în evul mediu, poate după modelul versificaţiei arabe. Există mai multe feluri de *V.*, după principiile

care stau la baza construcţiei lor: *catalectic* (v.) — *V.* care se încheie cu un picior incomplet: „Arma virumque cano Troiae qui primus ab oris" (Cînt armele şi pe bărbatul care primul de pe ţărmurile Troiei — Vergiliu, *Eneida*, I, 1); *acatalectic* (v.) — cel care se încheie cu un picior complet: „Io pantlamon Nioba, se d'egoge ve mo theon „(Nefericită Niobe, eu te consider totuşi zeiţă — Sofocle, *Electra*, 150); *metric* — *V.* construit pe baza cantităţii silabelor, cum sînt *V.* antichităţii clasice; *silabic* — *V.* construit pe baza numărului fix de silabe, cum este, de exemplu, *alexandrinul* (v.); *ritmic* — pe baza numărului de accente, de exemplu hexametrul în limba română. Ultimele trei constituie *V.* regulate. **2.** În anul 1540, Henry Howard traduce în engleză *Eneida* în *V.* lipsite de rimă, numite *V. albe*, utilizate frecvent de Shakespeare şi, în urmă, de romantici. La noi, ele sînt întrebuinţate de Eminescu (*Demonism*, *Odin şi poetul* etc.) **3.** Versificaţia modernă a mers în sensul eliberării formelor de orice rigoare schematică, urmărind funcţional un ritm interior, independent faţă de norme numerice. La finele secolului XIX, agitaţia teoretică în jurul simbolismului a fundat estetic *V. liber* (înţeles ca „rînd de poezie neprozodică din nici un punct de vedere, în care toate normele sînt aplicate numai *ad libitum*" — Vl. Streinu), căruia i s-au propus varii origini: poezia latină medievală (Remy de Gourmont şi B. Perry), forme prozodice din Renaştere (Ph. A. Becker), V. „neregulate" ale lui La Fontaine ori anume alexandrini din secolul XVII (M. Grammont), adăugîndu-se şi posibilitatea unor infiltraţii folclorice anglogermane. O anchetă europeană iniţiată în 1905 de poetul futurist Marinetti arată antecedente naţionale în toate marile culturi; sigur este că dezmembrarea prozodiei tradiţionale se datorează evoluţiei convergente a mai multor surse, trecute prin experienţe individuale în secolul XIX. Cronologia *V.* liber, începută cu La Fontaine (1668) şi J. Milton (*Samson Agonistes*, 1671), are etape esenţiale în americanul Walt Whitman (*Leaves of Grass* — Fire de iarbă, 1855) şi, mai ales, în francezii Arthur Rimbaud (*Les Illuminations* — Iluminările, 1886) şi Gustave Kahn (*Les Palais nomades* — Palatele nomade, 1887). După simbolism, Apollinaire şi curentele moderniste au împins inovaţia formală pînă la dispunerea *V.* pe pagină conform unui program geometric, transformînd poemul într-un spectacol tipografic, şi acesta anticipat — însă în limitele unui principiu de expresivitate — de Mallarmé. Verslibrismul s-a impus ca un instrument mai flexibil, în stare să urmeze amplitudinea gîndirii poetice. La noi, Macedonski a practicat fără consecvenţă *V.* liber în 1880 (poemul *Hinov*). Arghezi, Bacovia, A. Maniu, Blaga, Ion Barbu au evoluat între *V.* liber şi forme prozodice clasice, folosind încă şi cadenţe verslibriste spontane, apărute în poezia folclorică. Istoria ultimelor cinci decenii

Scanned with OKEN Scanner

ale poeziei românești coincide în parte cu avatarele tehnicii *V. Gh. C.*; *M. Vor.*

VERSIFICAȚIE (v. *PROZODIE*).

VERSET ≈ Termenul provine din fr. *verset* (cf. lat. *versus*); desemnează o secțiune mică, formată din două sau trei propoziții cu un sens complet, care prefigurează versul liber (v. *Vers*). Structurile de *V.*, caracteristice *Bibliei* și textelor liturgice, sînt întrebuințate din cele mai vechi timpuri, nu numai în poezia ebraică, dar și în cea egipteană și cea babiloniană, bunăoară în *Poemul lui Ghilgameș*. Un cunoscut exemplu al *V.* îl oferă *Cîntarea României* a lui Alecu Russo, amintind de frazarea biblică *R.H.*

VICTORIAN ≈ Termen aplicat trăsăturilor caracteristice unei etape a culturii engleze, cuprinse între 1832, anul primei reforme electorale, și sfîrșitul secolului, derivîndu-și denumirea de la regina Victoria, care a domnit în această perioadă (1837—1901). Din punct de vedere politico-economic, în epoca *V.* (Victorian Age), care a însemnat consolidarea orînduirii capitaliste în Anglia, se disting cîteva etape: instabilitate relativă, din cauza luptelor între partide și clase sociale pentru supremație economică, lupte care au culminat cu mișcarea cartistă (1832—1850); expansiune comercială, industrială și colonială, asigurînd o prosperitate fără precedent (1850—1873), aceasta fiind și etapa care și-a imprimat caracterul asupra literaturii *V.*; depresiune economică, frămîntări sociale, organizarea muncitorilor în sindicate, orientarea spre socialism (ultimul sfert de veac). Din punct de vedere social, epoca *V.* a însemnat un compromis între burghezie și aristocrație, compromis pe care G. K. Chesterton îl simboliza în persoana lui T. B. Macaulay, „*burghezul* din Belgravia" (cartierul aristocrației londoneze). Din punct de vedere ideologic, epoca *V.* a marcat triumful filozofiei politice a lui John Stuart Mill, care, liberalizînd teoria lui J. Bentham, a creat utilitarismul modern, principiul etic fundamental *V.*, întemeiat pe pozitivism și agnosticism, pe încrederea în progres și în succesul efortului individualist, pe „egoismul rațional" și pe puritanism în diverse planuri ale vieții sociale și personale. Într-o generalizare superficială, *V.* desemnează cu nuanță depreciativă tot ceea ce se referă la automulțumirea burgheză, la respectabilitate, la ipocrizia convențională, la moralitatea afectată, la conștiinciozitate exagerată. În sens restrîns la istoria literară, *V.* se aplică scriitorilor din aceste șapte decenii, care alcătuiesc una din cele mai valoroase și mai fertile epoci din cultura engleză. Două sînt direcțiile principale de dezvoltare a literaturii *V.*: proza și poezia. Dramaturgia cunoaște o perioadă de imitație și de stagnare. În domeniul prozei,

genul care înfloreşte este romanul, ca o consecinţă a lărgirii publicului cititor din clasele burgheze şi a transformării conştiente a autorilor în purtători de cuvînt ai mentalităţii epocii. Se disting două faze în romanul acestei perioade, momentul de demarcaţie fiind socotit anul 1859, cînd a debutat George Eliot. **1.** Romanul *V.* timpuriu, reprezentat de personalităţi atît de diferite ca Charles Dickens, W. M. Thackeray, Anthony Trollope, Elizabeth Gaskell, Charlotte Brontë, Charles Kingsley, Charles Reade, Wilkie Collins etc., se află sub semnul observaţiei obiective a realităţii exterioare şi al corectivului critico-social. Cu toate acestea, romancierii din prima generaţie, cu excepţia lui Dickens sau Thackeray în unele romane, acceptă filozofia optimistă a epocii, bazată pe încrederea în progres şi în caracterul tranzitoriu al răului social, rămînînd fideli spiritului epocii pe care o reprezintă. **2.** Romanul *V.* tîrziu, reprezentat de scriitori tot atît de contradictorii ca George Eliot, George Meredith, Thomas Hardy, şi, în ultimele decenii, de George Gissing, George Moore, R. L. Stevenson, care se depărtează tot mai mult de ceea ce se numeşte de obicei victorianism, marchează interesul pentru introspecţie, pentru dezbaterea psihologică şi morală, pentru studiul raporturilor dintre indivizi, pe de o parte, şi dintre individ şi societate, pe de altă parte. Romancierii acestei perioade încep tot mai mult să pună la îndoială valabilitatea eticii raţionaliste, provocînd pe faţă normele şi convenţiile *V.* În afara romanului, proza *V.* este reprezentată de o bogată literatură critică şi istorică, estetică şi filozofică, care marchează prin opera lui T. B. Macaulay, Th. Carlyle, J. Ruskin, M. Arnold, W. Morris, W. Pater o contribuţie substanţială la istoria universală a ideilor. Poezia *V.*, dominată de cîteva personalităţi artistice, Alfred Tennyson, poetul laureat şi emblematic al epocii, Robert Browning, Matthew Arnold, este marcată de tendinţa spre meditaţie şi introspecţie speculativă, spre dezbaterea ideatică şi analiza emoţională. Sentimentalitatea cenzurată de intelectualism şi melancolia discretă caracterizează această poezie, esenţialmente antiromantică, realist filozofică şi etică, prefigurînd direcţii de evoluţie a poeziei moderne. Cu excepţia lui Browning, poeţii *V.* nu au revoluţionat tehnica compoziţională, afişînd însă o mare diversitate stilistică, care face imposibilă caracterizarea lor printr-o formulă estetică unitară. Reacţia anti-*V.*, începută încă de la mijlocul secolului de adepţii mişcării de la Oxford, de orientare teologică antipozitivistă şi antiraţionalistă, avea să se accentueze în ultimele două decenii prin doctrina neoromantică estetistă a *prerafaelitismului* (v.), care cultivă emoţionalul şi senzorialul, pitorescul şi efectul estetic pur, combătînd programatic canoanele rigidităţii intelectualist-etice şi obiectiviste ale poeziei *V. I.V.*

Scanned with OKEN Scanner

VODEVIL ≈ Termenul provine din fr. *vaudeville* (cu originea, după unele ipoteze, în cuvîntul dialectal normand *vauder* „a turna" şi *virer* — care a dat *virelai* — sau poate în *Vau de Vire* (Valon de Vire), localitate din Normandia, unde în secolul XV meşterul piuar Olivier Basselin se făcuse celebru prin causticele sale cîntece bahice). Piesă de teatru de un comic facil, avînd o intrigă complicată, adesea fără motivaţie psihologică, neverosimilă, o acţiune bogată dar artificială, personaje superficial realizate, cu pretenţii moralizatoare şi soluţii generos-umanitare; în acţiunea dramatică sînt intercalate cuplete satirice în versuri, cîntate. La început, *V.* era numit un cîntecel de petrecere, vesel, maliţios, satiric. Mai apoi, intrînd în curentul cîntecului popular francez, s-a deosebit printr-o oarecare expunere narativă, cu cuplete şi refrene. La sfîrşitul secolului XVII şi începutul secolului XVIII, mai ales prin Lesage şi Fuselier, în piesele lor de la Théâtre de la Foire, versurile au fost completate cu muzică şi balet. Astfel genul s-a dezvoltat, iar cînd Vadé, Sedaine, Favart ş.a. au obţinut partea muzicală de la artişti ca Grétry şi Philidor a devenit *operă-comică*. Pe de altă parte însă, *V.* s-a menţinut ca teatru prin sporirea rolului *intrigii* (v.) îndeosebi, prin preponderenţa *dialogului* (v.) asupra muzicii. Acest tip de comedie s-a consolidat definitiv în 1792, cînd s-au pus bazele Teatrului de Vodevil din Paris, slujit de dramaturgi specializaţi ca Piis, Barré, Radet, Desfontaines, Désaugiers. Eugène Scribe, Eugène Labiche şi Georges Feydeau i-au dat şi oarecare profunzime prin accentuarea observaţiei sociale. La noi, sub influenţa spectacolelor cu *V.* franţuzeşti, şi urmînd programatic satirizarea unor aspecte sociale, au scris astfel de piese: Vasile Alecsandri, *Farmazonul din Hîrlău* (1840), *Cinel-Cinel*, *Rusaliile*, ca şi „cînticèlele comice" (1850—1852); Costache Caragiali, *O soaré la mahala* (1847); C. Negruzzi, *Doi ţărani şi cinci cîrlani* (1849), *Muza de la Burdujeni* (1851), iar actorul Matei Millo şi compozitorul Alexandru Flechtenmacher au deschis drumul operetei româneşti cu *Baba Hîrca* (1848). *M.D.*

ZEUGMĂ (v. *SILEPSĂ*).

ZICĂTOARE ≈ Derivat de la verbul a *zice* (din lat. *dicere*), termenul cunoaşte în spaţiul limbii române sinonime precum *zicală*, *zicere*, *vorbă înţeleaptă*, *vorbă veche*, *vorba ceea*, chiar *vorba prostului* (numai în aparenţă depreciativă), *vorba ăluia*, *vorba poporului* etc., toate (în afară de primele două) fiind folosite şi pentru *proverbe* (v.), fapt explicabil prin aceea că poporul face foarte rar vreo deosebire între cele două forme paremiologice. *Z.* este o expresie populară menită a caracteriza succint şi plastic, memorabil, o seamă de împre-

jurări ale vieţii; ea are funcţia de a reliefa o idee, un sfat, de a preveni asupra vreunui rău sau a susţine o afirmaţie etc. Spre deosebire de proverb (de care uneori e foarte greu a fi separată), *Z.* implică cel mai adesea în structura şi înţelesul ei o concluzie, o atitudine, dar în mod obişnuit acestea nu sînt exprimate direct, ci doar sugerate. Redusă în mod curent la o simplă sintagmă, uneori la una sau două propoziţii eliptice („Ai carte, ai parte"; „A intrat nora în blide"; „Tot răul spre bine"; „Bate toba la urechea surdului" etc.), *Z.* nu circulă separat, ci e legată de situaţia sau faptul particular pe care-l caracterizează. Vechimea ei, ca şi a proverbului şi a locuţiunii, ca şi a *folclorului* (v.) în general, se pierde în zorii umanităţii, cînd e posibil să fi contribuit la fixarea unor obiceiuri şi legi nescrise, la consolidarea moralei. Ea a circulat, în mare, pe două căi. Una, cea mai frecventă, e cea orală, pe care, din generaţie în generaţie, de la popor la popor şi de la zonă la zonă, *Z.* s-au răspîndit, confruntat şi selectat, au fost traduse spontan, constituind un fond comun al înţelepciunii populare. Specific naţionale pot fi considerate mai curînd *Z.* cu circulaţie mai intensă într-anume loc şi într-o anume limbă decît cele ce par născute pe un anume sol şi cărora, cu vremea, li se pot găsi echivalenţe, fără vreo legătură între ele. A doua cale e cea a literaturii scrise (v. şi *Maximă*), în care *Z.* au pătruns de timpuriu. În literatura română, de la Grigore Ureche, Ion Neculce, Radu Popescu, pînă la Anton Pann, I. Creangă, M. Sadoveanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, Marin Preda, Eugen Barbu, Dumitru Radu Popescu, Ştefan Bănulescu ori Fănuş Neagu, *Z.* a înregistrat o circulaţie nestingherită. *G.M.*

BIBLIOGRAFIE

1. Dicţionare. Enciclopedii

ANCA BALACI, *Mic dicţionar mitologic*, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1966.

KARL BECKSON, ARTHUR GANZ, *A Reader's Guide to Literary Terms, A Dictionary*, Thames and Hudson, London, 1961.

PIERRE DE BOISDEFFRE, *Dictionnaire de littérature contemporaine 1900—1962*, sous la direction de..., Editions Universitaires, Paris (1962).

ROBERTO BERARDI, *Dizionario di termini della critica letteraria*, Firenze, 1968.

Der grosse Brockhaus, Leipzig, 1928.

ANDRÉ BOURIN et JEAN ROUSSELOT, *Dictionnaire de la littérature française contemporaine*, Ed. Larousse, Paris, 1966.

D. C. BROWNING, *Everyman's Dictionary of Literary Biography, English and American*, J. M. Dent, London; E.D. Dutton, New York, 1962.

RAYMOND CHARMET, *Dictionnaire de l'art contemporain*, Ed. Larousse, Paris, 1965.

DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1877, 5 vol.

Diccionario de la lengua española, Madrid, 1956.

Dicţionarul enciclopedic român, Ed. politică, 1962—1966, 4 vol.

Dicţionar al literaturii engleze, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1970.

Dicţionar al literaturii franceze, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1972.

Dicţionar de estetică generală, Ed. politică, Bucureşti, 1972.

Dicţionar de etică pentru tineret, Ed. politică, Bucureşti, 1968.

Dicţionar de terminologie literară, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1970.

Dicţionarul limbii române moderne, elaborat sub direcţia lui D. Macrea, Ed. Academiei, 1958.

Mic dicţionar enciclopedic, Ed. enciclopedică, Bucureşti, 1972.

The Oxford English Dictionary, Clarendon Press, Oxford, 1961, 12 vol.

Dizionario Enciclopedico Italiano, Istituto della Enciclopedia italiana, fondate da Giovanni Trecanni, Roma.

Grande Dizionario Enciclopedico, Fondato da Pietro Fedele, Unione Tipografico Editrice Torinese, 1954—1961, 11 vol.

GH. N. DRAGOMIRESCU, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, Ed. ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1975.

OSWALD DUCROT, TZVETAN TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Editions du Seuil, Paris, 1972.

Encyclopaedia Britannica, A New Survey of Universal Knowledge, Encyclopaedia Britannica, Inc., Chicago. London. Toronto, 1951, 24 vol.

Enciclopedia civilizaţiei greceşti, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1970.

Enciclopedia classica, Torino, 1960, Secţiunea II, vol. II, *La metrica greca*.

Enciclopedia Italiana, de scienze, lettere ed arti. Instituto della Enciclopedia italiana fondate da Giovanni Trecanni, Roma, 1949, 30 vol. + vol. Suplimente.

Encyclopaedia Universalis, Paris, 1970—1975, 20 vol.

Scanned with OKEN Scanner

La Grande Encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts, H. Lamirault et C-ie Editeurs, Paris, 31 vol.
ROGER FOWLER (editor), *A Dictionary of Modern Critical Terms*, Routledge and Kegan Paul, London and Boston, 1973.
GH. GHIȚĂ și C. FIERĂSCU, *Dicționar de terminologie poetică*, Ed. Ion Creangă, București, 1974.
JEAN-CLAUDE FRÉDOUILLE, *Enciclopedia civilizației și artei romane*, Ed. Meridiane, 1974.
JAMES D. HART, *The Oxford Companion to American Literature*, ed. 4, Oxford University Press, New York, 1965.
Sir PAUL HARVEY, *The Oxford Companion to English Literature*, ed. 3, Clarendon Press, Oxford, 1965.
BOGDAN PETRICEICU, HASDEU *Etymologicum Magnum Romaniae*. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Grigore Brâncuș, vol. I—III, Ed. Minerva, București, 1972—1976.
MAX J. HERZBERG, *The Reader's Encyclopaedia of American Literature*, Thomas Y. Crowell Company, New York, 1962.
LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire universel des lettres*, Paris, 1961.
A. LALANDE, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1956.
PIERRE LAROUSSE, *Grand Dictionnaire Universel du XIX siècle*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel.
Grand Larousse de la langue française, en six volumes, Paris, Librairie Larousse, 1971—1975.
Larousse du XX-e siècle, Paris, Librairie Larousse, 1962, 6 vol.
Grand Larousse Encyclopédique, Paris, Librairie Larousse, 1960, 10 vol.
Nouveau Larousse universel. Dictionnaire encyclopédique publié sous la direction de Paul Angers, Paris, 1948, 2 vol.
HEINRICH LAUSBERG. *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Max Hüber, München—Berlin, 1960, 2 vol.
ÉMILE LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Ed. Galimard-Hachette, Paris, 1961—1962.
FRIEDRICH LÜBKER, *Reallexikon des Klassischen Altertums*, Leipzig, 1914.
ADRIAN MARINO, *Dicționar de idei literare*, I, Ed. Eminescu, București, 1973.
Meyers Neues Lexikon, Leipzig, 1961—1969, 9 vol.
Mic dicționar filozofic, ediția a II-a, Ed. politică, București, 1973.
H. MORRIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique par...*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961.
ENRIC MOTTRAM and MALCOLM BRADBURY, *The Penguin Companion to Literature*, U.S.A., Baltimore, Maryland, 1971.
Kratkaia literaturnaia entiklopedia, red. princip. A. A. Suskov, Moscova, 1962—1975, 8 vol.
A. KVIATKOVSKI, *Poeticeskii Slovar*, Sovetskaia ențiklopedia, Moskva, 1966.
PAULY-WISSOWA, *Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, 1894—1958.
GEORGES POSENER, *Enciclopedia civilizației și artei egiptene*, Ed. Meridiane, București, 1974.
Al. PREMINGER, *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princenton University Press, 1965.
Rizzoli-Larousse, Enciclopedia Universale, Rizzoli Editore, Milano, 1964—1969, 9 vol.
ROBERT, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française...*, 1966, 6 volume.
HARRY SHAW, *Dictionary of Literary Terms*, Mc Graw Hill Book, Company, 1972.
JOSEPH T. SHIPLEY (editor), *Dictionary of World Literary Terms*, The Writer Inc., Boston, 1970.
Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIX et du XX siècles (1789—1960), publié sous la direction de Paul Imbs, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1971—1973, 2 vol.

Scanned with OKEN Scanner

R. VOLKMANN, H. GLADITSCH, *Rhetorik und Metrik der Griechen und Römer*, München, 1901.
GERO von WILPERT, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart, 1969 (ed. a V-a).
H. L. YELLAND, S. C. JONES, K. S. W. EASTON, *A Handbook of Literary Terms*, The Citadel Press, New York, 1966.

2. Lucrări de estetică, teorie literară, retorică, poetică, stilistică

ALAIN, *Système des beaux-arts*, N.R.F., Gallimard, [1963].
SORIN ALEXANDRESCU, *Introducere în poetica modernă*, în vol. *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, Prolegomene și antologie de Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu, Ed. Univers, București, 1972.
LOUIS ALTHUSSER, *Citindu-l pe Marx*. Traducere de Adina și Pavel Apostol, Maria Alexe, Ed. politică, București, 1970.
ARISTOTEL, *Rhétorique*, Texte établi et traduit par Médéric Dufour, Paris, 1932 et 1960.
ARISTOTEL, *Poetica*, Studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, București, Ed. Academiei, 1965.
ARISTOTELES, *Etica Nicomahică*. Traducere din limba elină precedată de un cuvînt înainte de Traian Brăileanu, Casa Școalelor, București, 1944.
ERICH AUERBACH, *Mimesis*. În românește de I. Negoițescu, Prefață de Romul Munteanu. Ed. pentru literatură universală, București, 1967.
M. BAHTIN, *Problemele poeticii lui Dostoievski*. În românește de S. Recevschi, București, Ed. Univers, 1970.
NICOLAE BALOTĂ, *Lupta cu absurdul*, Ed. Univers, București, 1971.
ROLAND BARTHES, *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris, 1957.
ROLAND BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Editions du Seuil, Paris, 1964.
ROLAND BARTHES, *Critique et Vérité*, Editions du Seuil [1966].
ROLAND BARTHES, *L'introduction à l'analyse structurale du récit*, în „Communications" nr. 8, 1966.
ROLAND BARTHES, *Système de la mode*, Editions du Seuil, Paris, 1967.
ROLAND BARTHES, *S/Z*, Editions du Seuil, Paris, 1970.
L'abbé CHARLES BATTEAUX, *Principes de la littérature*, tome I—V, Paris, 1774.
CHARLES BAUDELAIRE, *L'art romantique*, Michel Lévy Frères, Paris, 1868.
CHARLES BAUDELAIRE, *Les curiosités esthétiques*, Troisième édition définitive, Calman Lévy, Paris, 1880.
SIMONE de BEAUVOIR, *Pour une morale de l'ambiguité*. N.R.F., Gallimard, [1965].
ALBERT BEGUIN, *Sufletul romantic și visul*, București, Ed. Univers, 1970.
JOACHIM du BELLAY, *Défense et illustration de la langue française*. Avec une Notice biographique et un Commentaire historique et critique par Léon Séché, E. Sausat, [Paris], 1905.
HENRI BERGSON, *Oeuvres. Essai sur les données immédiates de la conscience. Matière et mémoire. Le rire. L'évolution créatrice*.... Textes annotés par André Robinet. Introduction par Prof. Henri Gouhier. Edition du centenaire. Presses Universitaires de France, Paris, 1959.
OVIDIU BÎRLEA, *Metode de cercetare a folclorului*, E.P.L. București, 1969.
LUCIAN BLAGA, *Filozofia stilului*, Cultura Națională, 1924.
LUCIAN BLAGA, *Geneza metaforei și sensul culturii*, F.R.P.L.A., 1937.
LUCIAN BLAGA, *Trilogia culturii*, Ed. pentru literatură universală, 1969.
MAURICE BLANCHOT, *Le livre à venir*. N.R.F., Gallimard, [1959].
BOILEAU, *Arta poetică*. În românește de Ionel Marinescu. Prefață de Savin Bratu, E.S.P.L.A., [1957].

Scanned with OKEN Scanner

PIERRE DE BOISDEFFRE, *La Cafetière est sur la table ou contre le ,,Nouveau Roman"*, La Table Ronde de Combat, Paris, [1967].
SAVIN BRATU, *De la Sainte-Beuve la noua critică*, Ed. Univers, Bucureşti, 1974.
HENRI BREMOND, *La poésie pure*, avec un débat sur la poésie par Robert de Souza, 2-ème édition, Bernard Grasset, Paris, 1926.
HENRI BREMOND, *Prière et poésie*, 12-ème èdition, Bernard Grasset, Paris, 1926.
GEOFFREY BRERTON, *Principles of Tragedy*, London, 1968.
ANDRÉ BRETON, *Manifeste du surréalisme, Poisson soluble*, Kra, Paris, 1924.
F. BRUNETIÈRE, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, 8-ème édition, Hachette, Paris, 1924.
JAKOB BURCKHARDT, *Cultura Renaşterii în Italia*, I, II, Traducere de N. Balotă şi Gh. Ciorogaru. Prefaţă, tabele cronologice, note şi indici de Nicolae Balotă, E.P.L., 1969.
ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA, *Renaşterea, umanismul şi destinul artelor*. Ediţie integral revizuită şi adăugită, Ed. Univers, Bucureşti, 1975.
B. CAZACU, *Studii de limbă literară. Probleme actuale ale cercetării ei*, Bucureşti, E.S.P.LA., 1960.
ŞTEFAN CAZIMIR, *Tensiunea lirică*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1971.
VERA CĂLIN, *Metamorfozele măştilor comice (Procedee, motive, modalităţi)*, E.P.L., Bucureşti, 1966.
VERA CĂLIN, *Romantismul*, Ed. Univers, Bucureşti, 1970.
G. CĂLINESCU, *Principii de estetică*, Bucureşti. F.R.P.L.A., Bucureşti, 1939.
G. CĂLINESCU, *Clasicism, romantism, baroc* în vol. *Impresii asupra literaturii spaniole*, Bucureşti. F.R.P.L.A., Bucureşti, 1946.
G. CĂLINESCU, *Reflecţii mărunte asupra romanului*, în ,,Viaţa românească", 1957, nr. 6, p. 7—12.
G. CĂLINESCU, *Estetica basmului*, E.P.L., Bucureşti, 1965.
G. CĂLINESCU, *Sensul clasicismului*, în vol. *Ulysse*, E.P.L., Bucureşti, 1967.
G. CĂLINESCU, *Universul poeziei*, antologie cu o postfaţă de Al. Piru, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971.
Les chemins actuels de la critique. Direction : Georges Poulet, Union générale d'éditions, Paris, 1968.
NOAM CHOMSKI, *Aspecte ale teoriei sintaxei*. Traducere din limba engleză de Paul Schveiger şi James E. Augerot, Bucureşti, 1969 (multigrafiat).
LIVIUS CIOCÂRLIE, *Realism şi devenire poetică în literatura franceză*, Ed. Facla, Timişoara, 1974.
JEAN COHEN, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966.
ION COTEANU, *Stilul ca deviere*, în *Studii şi cercetări lingvistice*, XXII, 1971, nr. 3, p. 235—246.
I. COTEANU, *Stilistica funcţională a limbii române*, Bucureşti, Ed. Academiei, 1973.
FR. CREUZER, *Symbolik und Mythologie der alten Völker besonders der Griechen*, I—IV, Leipzig und Darmstadt, 1819—1821.
BENEDETTO CROCE, *Poesia e non poesia*, ed. II, Bari, Laterza, 1935.
BENEDETTO CROCE, *Estetica privită ca ştiinţă a expresiei şi lingvistică generală*. Traducere Dumitru Trancă. Studiu introductiv Nina Façon. Ed. Univers, Bucureşti, 1971.
BENEDETTO CROCE, *Breviar de estetică. Estetica în nuce*, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1971.
BENEDETTO CROCE, *Poezia*, Traducere şi prefaţă Şerban Stati, Ed. Univers, Bucureşti, 1972.
BENEDETTO CROCE, *Lirismul şi totalitatea artei*. Din italieneşte de H. Blazian. Cu o introducere de Tudor Vianu, Bucureşti, Biblioteca ,,Dimineaţa", nr. 113, f.a.

Scanned with OKEN Scanner

OV. S. CROHMĂLNICEANU, *Literatura română și expresionismul*, Ed. Eminescu, București, 1971.
SERGIU PAVEL DAN, *Proza fantastică românească*, Ed. Minerva, București, 1975.
PIERRE DAIX, *Șapte secole de roman*, Ed. pentru literatură universală, București, 1966.
AL. DIMA, *Studii de istorie a teoriei literare românești*, E.P.L., București, 1962.
AL. DIMA, *Arta populară și relațiile ei*, Ed. Minerva, București, 1971.
AL. DIMA, *Aspecte naționale ale curentelor literare internaționale*, Ed. Cartea Românească, [1973].
MIHAIL DRAGOMIRESCU, *Știința literaturii*, Ed. Institutului de literatură, București, 1926.
M. DUFRENNE, *Poeticul*. Cuvînt înainte și traducere de Ion Pascadi, București, Ed. Univers, 1971.
DUMARSAIS, *Des Tropes*, ed. III, Paris, 1775.
GEORGES DUMAS, *Traité de psychologie*, Félix Alcan, Paris, 1923.
GEORGES DUMEZIL, *Les dieux des Indo-Européens*, Presses Universitaires deFrance, Paris, 1952.
UMBERTO ECO, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*. Prefață și traducere de Cornel Mihai Ionescu, E.P.L.U., București, 1969.
MIRCEA ELIADE, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963.
T. S. ELIOT, *Selected Essays 1917—1932*, London, 1932.
T. S. ELIOT, *On Poetry and Poets*, London, 1957.
T. S. ELIOT, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England, 2-nd edition, London, Faber and Faber 1964.
WILLIAM EMPSON, *Seven Types of Ambiguity*, ed. III, Penguin Books, London, 1955.
ROBERT ESCARPIT, *Literar și social*. Traducere și prefață de Constantin Crișan, Ed. Univers, București, 1974.
M. ESLIN, *The Theatre of the Absurd*, Anchor Books, Doubleday Company, New York, 1961.
Estetică, informație, programare. Antologie, prefață și note de Victor Ernest Maşek, Ed. științifică, București, 1972.
RENÉ ETIEMBLE, *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée* par..., N.R.F., Gallimard [1963].
European Theories of the Drama. With a supplement on the American Drama, 3-rd ed. An anthology... by Barrett H. Clark, newly revised by Henry Popkin; Crown Publishers, Inc., New York, 1968.
EMIL FAGUET, *Drama antică. Drama modernă*. Traducere de Crina Coșoveanu. Prefață de Marcel Petrișor, Ed. enciclopedică română, București, 1971.
V. FELDMAN, *L'Esthétique française contemporaine*, Alcan, Paris, 1936.
FRANCESCO FLORA, *La poesia ermetica*, Bari, Laterza, 1936.
VASILE FLORESCU, *Retorica și neoretorica*, Ed. Academiei, București, 1973.
P. FONTANIER, *Les figures du discours*, Paris, 1818 [1970].
E. M. FORSTER, *Aspecte ale romanului*, Ed. pentru literatură universală, București, 1968.
M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966.
SIGMUND FREUD, *Ma vie et la psychanalyse*, N.R.F., Gallimard, [1950].
HUGO FRIEDRICH, *Structura liricii moderne*. În românește de Dieter Fuhrmann, Ed. pentru literatură universală, București, 1969.
NORTHROP FRYE, *Anatomia criticii*, Traducere de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu, Prefață de Vera Călin, Ed. Univers, București, 1972.
L. GALDI, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Ed. Academiei, București, 1964.
ORTEGA y GASSET, *Obras*. Tercera edition, Espasa-Calpe, Madrid, 1943.
AULUS GELLIUS, *Nopțile atice*. Traducere David Popescu, Introducere și note: I. Fischer, Ed. Academiei, București, 1965.
G. GENETTE, *Figures*, I, Ed. du Seuil, Paris, 1966; II, 1969; III — 1972.

Scanned with OKEN Scanner

G. GENETTE, *Structuralismul și critica literară*, în vol. *Poetică și stilistică. Orientări moderne*. Prolegomene și antologie de Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu Ed. Univers, București, 1972.
C. DOBROGEANU-GHEREA, *Studii critice*, I—II, E.S.P.L.A., București, 1956.
K. E. GILBERT, H. KUHN, *Istoria esteticii*. În românește de Sorin Mărculescu. Prefață de Titus Mocanu, Ed. Meridiane, București, 1972.
RENÉ GIRARD, *Minciună romantică și adevăr romanesc*. În românește de Alexandru Baciu. Prefață de Paul Cornea, Ed. Univers, București, 1972.
GOETHE, *Werke*, vol. I — XV. Unter Mitwirkung mehrerer Fachgelehrter herausgegeben von Prof. Karl Heinemann. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe, Bibliographisches Institut, Meyers Klassiker, Leipzig und Wien, f.a.
LUCIEN GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman*, N.R.F., Gallimard, [1964].
LUCIEN GOLDMANN, *Sociologia literaturii*, Ed. politică, București, 1972.
REMY DE GOURMONT, *Esthétique de la langue française*. Etude de R. L. Wagner, Note de Maurice Saillet, Paris, Mercure de France, 1955.
Al. GRAUR, *Tendințele actuale ale limbii române*, București, Ed. științifică, 1968.
A. J. GREIMAS, *Sémantique structurale*, Ed. Larousse, Paris, 1966.
A. J. GREIMAS, *Du Sens. Essais sémiotiques*, Editions du Seuil, Paris, 1970.
A. J. GREIMAS, *Essais de sémiotique poétique*, Ed. Larousse, Paris, 1972.
A. J. GREIMAS, *Lingvistică structurală și poetică*, în vol. *Poetică și stilistică. Orientări moderne*. Prolegomene și antologie de Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu, Ed. Univers, București, 1972.
ALAIN ROBBE—GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Les Editions de Minuit, Paris, 1963.
GRUPUL μ., *Retorică generală*, Traducere și note de Antonia Constantinescu și Ileana Littera. Introducere de Silvian Iosifescu, Ed. Univers, București, 1974.
NICOLAI HARTMANN, *Estetica*. În românește de Constantin Floru, cu un studiu introductiv de Alexandru Boboc, Ed. Univers, București, 1974.
G. W. F. HEGEL, *Fenomenologia spiritului*. Traducere de Virgil Bogdan, București, Ed. Academiei, 1965.
G. W. F. HEGEL, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, Akademie-Verlag, Berlin, 1966.
G. W. F. HEGEL, *Prelegeri de estetică*. Traducere de D. D. Roșca, vol. I — II, Ed. Academiei, București, 1966.
I. G. HERDER, *Scrieri*. Traducere și prefață de Cristina Petrescu, Ed. Univers, București, 1973.
TRAIAN HERSENI, *Sociologia literaturii. Câteva puncte de reper*, Ed. Univers, București, 1973.
L. HJELMSLEV, *Essais linguistiques*, „T. C. L. — C", XII, 1969.
G. R. HOCKE, *Manierismus in der Literatur*, Ed. 4, Reinbeck, 1967.
G. R. HOCKE, *Lumea ca labirint*, Traducere de Victor H. Adrian, Prefață de Nicolae Balotă, Ed. Meridiane, București, 1973.
HORATIUS, *Arta poetică*, Text, traducere, comentar de H. Mihăescu, Iași, 1943.
IOVAN HRISTIĆ, *Formele literaturii moderne*. În românește de Voislava Stoianovici, Ed. Univers, București, 1973.
JOHAN HUIZINGA, *Amurgul Evului mediu*, Traducere de H. Radian. Cuvînt introductiv de E. Papu, Ed. Univers, București, 1971.
G. IBRĂILEANU, *Opere*, ed. critică de Rodica Rotaru și Al. Piru. vol. I—II, Ed. Minerva, București, 1974—1975.
EUGÈNE IONESCO, *Notes et contre notes*, N. R. F. Gallimard, [1962].
IORGU IORDAN, *Limba română actuală. O gramatică a „greșelilor"*, ed. a II-a, Socec, București, 1947.
IORGU IORDAN, *Limba română contemporană*, [ed. a II-a], Editura Ministerului Învățămîntului, București, 1956.

Scanned with OKEN Scanner

IORGU IORDAN, *Stilistica limbii române*. Ediție definitivă, Ed. științifică, București, 1975.
SILVIAN IOSIFESCU, *Literatura de frontieră*, E.P.L., București, 1969.
SILVIAN IOSIFESCU, *Construcție și lectură*, Ed. Univers, București, 1970.
SILVIAN IOSIFESCU, *Configurație și rezonanțe. Un itinerar teoretic*, Ed. Eminescu, București, 1973.
GEORGE IVAȘCU, *Din istoria teoriei și a criticii literare românești 1812—1866*, Ed. didactică și pedagogică, București, 1967.
ROMAN JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*. Traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Les Editions de Minuit, Paris, 1964.
ROMAN JAKOBSON, *Lingvistică și poetică. Aprecieri retrospective și considerații de perspectivă*. Traducere de M. Nasta, în *Probleme de stilistică. Culegere de articole*, Ed. științifică, București, 1964.
GEORGES JEAN, *Le roman*. „Peuple et culture" au Seuil, Editions du Seuil, Paris, 1971.
I. KANT, *Critica puterii de judecare*, Traducere de Traian Brăileanu, București, 1940.
IAN KOTT, *Shakespeare, contemporanul nostru*, în românește de Anca Livescu și Teofil Roll, Ed. pentru literatură universală, București, 1969.
Literatura și arta în societatea noastră socialistă. Documente ale Partidului Comunist Român. Culegere sintetică, Ed. politică, București, 1972.
CHARLES LALO, *L'Esthétique du rire*, Paris, 1949.
GUSTAVE LANSON, *Încercări de metodă, critică și istorie literară*. În românește de Mariana Dimov. Prefață de Paul Cornea, Ed. Univers, București, 1974.
VLADIMIR ILICI LENIN, *Materialism și empiriocriticism. Note critice despre o filozofie reacționară*, ed. a II-a, Ed. politică, București, 1960.
Lenin despre cultură și artă, E.S.P.L.P., București, 1957.
LESSING, *Opere* vol. I — II. În românește de Lucian Blaga. Studiu introductiv de Paul Langfelder, E.S.P.L.A., București, 1958.
LESSING, *Laocon sau despre limitele picturii și ale poeziei*. În românește de Lucian Blaga, Ed. Univers, București, 1971.
[LONGINUS], *Tratatul despre sublim al unui autor necunoscut*. Traducere și note de C. Balmuș, în *Arte poetice. Antichitatea*, culegere îngrijită de D. M. Pippidi Ed. Univers, București, 1970.
I. M. LOTMAN, *Lecții de poetică structurală*. Traducere de Radu Nicolau. Prefață de Mihai Pop, Ed. Univers, București, 1970.
I. M. LOTMAN, *Problema semnificațiilor în sistemele modelatoare secunde*. Traducere de Tatiana Medvedev, în culegerea *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, Ed. Univers, București, 1972.
G. LUKÁCS, *La théorie du roman*, Paris, 1963.
GEORG LUKÁCS, *Specificul literaturii și al esteticului*. Texte alese. Cu un studiu introductiv de N. Tertulian, Ed. pentru literatură universală, București, 1969.
GEORG LUKÁCS, *Estetica*. Vol. I în românește de Eugen Filotti și Aurora M. Nasta. Ediție îngrijită de Petru Vaida, Studiu introductiv de N. Tertulian, Ed. Meridiane, București, 1972; Vol. II în românește de Dieter Paul Fuhrmann și H. R. Radian. Ediție îngrijită de D. P. Fuhrmann, Ed. Meridiane, București, 1974.
TITU MAIORESCU, *Critice*. Antologie și prefață de Paul Georgescu. Text stabilit de Domnica Stoicescu, E.P.L., 1966.
OSCAR MANDEL, *A Definition of Tragedy*, New York University, Press, 1961.
I Manifesti del futurismo, Edizioni futuriste di „Poesia", Milano.
F. T. MARINETTI, *Enquête internationale sur le vers libre et Manifeste du futurisme*, Edizioni futuriste di „Poesia", Milano.
ADRIAN MARINO, *Introducere în critica literară*, Ed. tineretului, București, [1968].

Scanned with OKEN Scanner

ADRIAN MARINO. *Modern, modernism, modernitate*, Ed. pentru literatură universală, București, 1969.
ADRIAN MARINO, *Critica ideilor literare*, Ed. Dacia, Cluj, 1974.
K. MARX, *Contribuții la critica filozofiei hegeliene a dreptului*, în *Opere*, vol. I, E.S.P.L.P., București, 1957.
K. MARX, FR. ENGELS, *Manifestul Partidului Comunist*, în *Opere*, vol. 4, Ed. politică, București, 1958.
MARX-ENGELS, *Despre artă*, Ed. politică, 1966.
WERNER MEHRHOLZ, *Literargeschichte und Literarwissenschaft*, A. Kröner Verlag, Leipzig, 1932.
ABRAHAM MOLES, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Flammarion éditeur, Paris, 1958.
PIERRE MOREAU, *Le classicisme des romantiques*, Paris, 1932.
TITUS MORARU, *Fiziologia literară*, Ed. Dacia, Cluj, 1972.
JACQUES MOREL, *La Tragédie*, Paris, 1966.
JAN MUKAŘOVSKÝ, *Despre limbajul poetic*, în vol. *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, ed. cit.
JAN MUKAŘOVSKÝ, *Studii de estetică*. Traducere, prefață și note Corneliu Barborică, Ed. Univers, București, 1974.
ROMUL MUNTEANU, *Farsa tragică*, Ed. Univers, București, 1970.
ROMUL MUNTEANU, *Noul roman francez, Preludii la o poetică a antiromanului*, Ed. Univers, București, 1973.
K. O. MULLER, *Prolegomene zu einer wissenschaftlichen Mythologie*, Göttingen, 1825.
VIRGIL NEMOIANU, *Structuralismul*, E.P.L.U., București, 1967.
FR. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragodie aus dem Geiste der Musik*, în *Werke* in drei Bänden, Karl Hauser Verlag, München, 1954, II-er B.
NOVALIS, *Werke*, München, C. H. Beck, [1969].
ELDER OLSON, *Tragedy and the Theory of Drama*, Detroit, 1961.
ANDREI OȚETEA, *Renașterea și Reforma*, București, F.R.P.L.A., București, 1941.
SAȘA PANĂ, *Sadismul adevărului*, „unu", București, 1936.
EDGAR PAPU, *Evoluția și formele genului liric*, Ed. tineretului, București, [1968].
ION PASCADI, *Estetica între știință și artă.*, Ed. Albatros, București, 1971.
PATER, CHESTERTON, ELIOT, *Eseuri literare*. Selecție, prefață, traducere și note: Virgil Nemoianu, E.P.L.U., București, 1966.
CAMIL PETRESCU, *Teze și antiteze*, Cultura națională, București, [1936].
CAMIL PETRESCU, *Modalitatea estetică a teatrului*, F.R.P.L.A., București, 1937.
ARTHUR PICKARD-CAMBRIDGE, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1962.
G. PICON, *Introducere la o estetică a literaturii. Scriitorul și umbra lui*. În românește de Viorel Grecu. Prefață de Mircea Martin, Ed. Univers, București, 1973.
PIPPIDI D. M., *Formarea ideilor literare în antichitate. Schiță istorică*, Casa școalelor, București, 1944, ed. nouă — Ed. enciclopedică română, București, 1972.
MARIAN POPA, *Comicologia*, Ed. Univers, București, 1975.
PLATON, *Opere*, vol. I — III. Traducere și introducere de Cezar Papacostea, Casa școalelor, București, 1930 — 1935.
Poetică și stilistică. Orientări moderne. Prolegomene și antologie de Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu, Ed. Univers, București, 1972.
ALEXANDER POPE, *Essay on Criticism*. Edited with introduction and notes by John Churton Collins, Macmillan, London, 1950.
D. POPOVICI, *La littérature roumaine à l'époque des lumières*, Sibiu, 1945.
EZRA POUND, *A. B. C. de la lecture*, N.R.F. Gallimard, Paris, 1966.
V. I. PROPP, *Morfologia basmului*. În românește de Radu Nicolau. Studiu introductiv și note de Radu Niculescu, Ed. Univers, București, 1970.
QUINTILIAN, *Arta oratorică*, vol. I — III. Traducere, studiu introductiv, tabel cronologic, note, indici de Maria Hetco, Ed. Minerva, București, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

MIHAI RALEA, *Prelegeri de estetică*, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1972.
MARCEL RAYMOND, *De Baudelaire au surréalisme. Essai sur le mouvement poétique contemporain*, Ed. Corrêa, Paris, 1933.
HERBERT READ, *Imagine şi Idee. Funcţia artei în dezvoltarea conştiinţei umane*. În românește de Ion Herdan. Cuvînt înainte de Dan Grigorescu, Ed. Univers, Bucureşti, 1970.
JEAN RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman*, Editions du Seuil, Paris, 1969.
JEAN-PIERRE RICHARD, *Poezie şi profunzime*. În românește de Cornelia Ştefănescu, Prefaţă de Mircea Martin, Ed. Univers, Bucureşti, 1974.
I. A. RICHARDS, C. K. OGDEN, *The Meaning of Meaning*, 2-nd ed., London, Routledge, 1966.
I. A. RICHARDS, *Principii ale criticii literare*. În românește de Florica Alexandrescu. Cuvînt înainte de Anca Roşu, Ed. Univers, Bucureşti, 1974.
MARTHE ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Editions Bernard Grasset, 1972.
NICOLAE ROŞIANU, *Stereotipia basmului*, Ed. Univers, Bucureşti, 1973.
GUSTAVE RUDLER, *Les techniques de la critique et de l'histoire en littérature française moderne*, Oxford, 1923.
LIVIU RUSU, *Essai sur la création artistique. Contribution à une esthétique dynamique*, 2-ème édition, Editions Univers, Bucarest, 1972 (reproduce ediţia cu acelaşi titlu, Felix Alcan, Paris, 1935).
LIVIU RUSU, *Estetica poeziei lirice*, ed. I, 1937; ed. a II-a, 1969.
LIVIU RUSU, *Logica frumosului*, Ed. Universităţii, Cluj, 1946.
LIVIU RUSU, *Viziunea lumii în poezia noastră populară*, E. P. L., Bucureşti, 1967.
NATHALIE SARRAUTE, *L'Ere du soupçon. Essais sur le roman*, Gallimard, [1962].
FERDINAND de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*. Publié par Charles Bally et Albert Sechehaye, Paris, 1922.
AL. SĂNDULESCU, *Literatura epistolară*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972.
FRIEDRICH WILHELM SCHELLING, *Werke*, vol. I — VI. Nach der Originalausgabe in neuer Anordnung herausgegeben von Manfred Schröter, München, C. H. Beck, 1958—1959.
ETIENNE SOURIAU, *L'avenir de l'Esthétique. Essai sur l'objet d'une science naissante*, F. Alcan, Paris, 1929.
EUGENIU SPERANŢIA, *Iniţiere în poetică*, ed. a II-a, Ed. Albatros, Bucureşti, 1972.
M-me de STAËL, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales, suivi de l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, Charpentier, Paris, 1842.
SORIN STATI, *Călătorie lingvistică în ţara muzelor*, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1967.
FR. SCHILLER, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Felix Meiner, Leipzig, f.a.
A. W. von SCHLEGEL, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Theil I — II, Weidemann'sche Buchandlung, Leipzig, 1846.
ARTHUR SCHOPENHAUER, *Studii de estetică*, Studiu introductiv de N. Tertulian, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1974.
GEORGE STEINER, *La mort de la tragédie*, Editions du Seuil, Paris, 1965.
CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Les structures élémentaires de la parenté*, P.U.F., Paris, 1949.
CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Structural Study of Myth*, în „Journal of American Folklore", vol. 68, nr. 270, 1955.
CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Tristes tropiques*, Ed. Plon, Paris, 1955.
CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Ed. Plon, Paris, 1958.
CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Ed. Plon, Paris, 1962.
CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Le cru et le cuit*, Ed. Plon, Paris, 1964.
VLADIMIR STREINU, *Versificaţia modernă*, Bucureşti, E.P.L., 1966.
VLADIMIR STREINU, *Pagini de critică literară*, vol. I — II, E.P.L., 1968; vol. III, Ed. Minerva, Bucureşti, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

H. TAINE, *La philosophie de l'Art*, Hachette, Paris, 1924.
N. TERTULIAN, *Critică, estetică, filozofie*. Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1972.
Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes. Réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Editions du Seuil, Paris, 1965.
ALBERT THIBAUDET, *Réflexions sur la critique*, Gallimard, Paris, 1939.
ALBERT THIBAUDET, *Fiziologia criticii*, Studiu introductiv, selecţie, traducere şi note de Savin Bratu, Ed. pentru literatură universală, Bucureşti, 1966.
ALBERT THIBAUDET, *Reflecţii*, I — II, Traducere de Georgeta Pădureleanu. Texte alese, prefaţă şi note de Mircea Pădureleanu, Ed. Minerva, Bucureşti, 1973.
PAUL VAN TIEGHEM, *La littérature comparée*, Librairie Armand Colin, Paris, 1951.
PHILIPPE VAN TIEGHEM, *Marile doctrine literare în Franţa*, Traducere de Alexandru George, Ed. Univers, Bucureşti, 1972.
ADRIANO TILGHER, *Estetica*, ed. a II-a, Roma, Bardi, 1935.
TZVETAN TODOROV, *Qu'est -ce que le structuralisme ?* Editions du Seuil, Paris, 1967.
TZVETAN TODOROV, *Poétique de la prose*, Editions du Seuil, Paris, 1971.
TZVETAN TODOROV, *Categoriile naraţiunii literare*, în vol. *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*, ed. cit.
TZVETAN TODOROV, *Introducere în literatura fantastică*, În româneşte de Virgil Tănase. Prefaţă de Alexandru Sincu, Ed. Univers, Bucureşti, 1973.
BORIS TOMAŞEVSKI, *Teoria literaturii. Poetica*. Traducere, prefaţă şi comentarii de Leonida Teodorescu, Ed. Univers, Bucureşti, 1972.
GH. I. TOHĂNEANU, *Studii de stilistică eminesciană*, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1965.
Tradiţie şi inovaţie. Idei şi atitudini literare. Studiu şi antologie de Florin Mihăilescu, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1975.
PAUL VALÉRY, *Introduction à la poétique*, Gallimard, Paris, 1938.
A. N. VESELOVSKI, *Istoriceskaia poetika*, Leningrad, 1940.
TUDOR VIANU, *Idealul clasic al omului*, Vremea, Bucureşti, 1934.
TUDOR VIANU, *Arta prozatorilor români*, Ed. Contemporană, 1941.
TUDOR VIANU, *Introducere în teoria valorilor întemeiată pe observaţia conştiinţei*, Bucureşti, 1942.
TUDOR VIANU, *Probleme de stil şi artă literară*, E.S.P.L.A., Bucureşti, [1955].
TUDOR VIANU, *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică*, E.P.L.A. Bucureşti, [1957].
TUDOR VIANU, *Ideile lui Stendhal*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1959.
TUDOR VIANU, *Metoda de cercetare în istoria literară*, în vol. *Studii de literatură română*, Ed. didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1965.
TUDOR VIANU, *Estetica*, E.P.L., Bucureşti, 1968.
TUDOR VIANU, *Fragmente moderne*. Prefaţă şi antologie de Octavian Barbosa, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1972.
TUDOR VIANU, *Epitetul eminescian*, în vol. *Mihai Eminescu*, Ed. Junimea, Iaşi, 1974.
TUDOR VIANU, *Atitudinea şi formele eului în lirica lui Eminescu*, în vol. *Mihai Eminescu*, Ed. Junimea, Iaşi, 1974.
GIAMBATTISTA VICO, *Ştiinţa nouă*, Studiu introductiv, traducere şi indici de Nina Façon. Note de Fausto Nicolini şi Nina Façon, Ed. Univers, Bucureşti, 1972.
F. TH. VISCHER, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, München, 1922.
ION VLAD, *Povestirea, destinul unei structuri epice*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972.
GHEORGHE VRABIE, *Folclorul, obiect — principii — metodă — categorii*, Ed. Academiei, Bucureşti, 1970.
O. WALZEL, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin — Neubabelsberg, [1923].
RENÉ WELLEK, *A History of Modern Criticism*, London, 1955.
RENÉ WELLEK, *Conceptele criticii*, În româneşte de Rodica Tiniş. Studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, Ed. Univers, Bucureşti, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

R. WELLEK şi A. WARREN, *Teoria literaturii*, În româneşte de Rodica Tiniş, Studiu introductiv şi note de Sorin Alexandrescu, Ed. pentru literatură universală, Bucureşti, 1967.

3. Antologii, sinteze de istorie literară şi folclor, istorii ale limbii şi ale literaturii

R. M. ALBÉRÈS *Histoire du roman moderne*, Nouvelle édition, Edition Albin Michel, Paris, 1962.
MIRCEA ANGHELESCU, *Preromantismul românesc*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971.
N. I. APOSTOLESCU, *L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine*. Avec une préface de M. Emile Faguet, Paris, 1908, 1909.
NICOLAE BALOTĂ, *Urmuz*, Ed. Dacia, Cluj, 1970.
JEAN BAYET, *Literatura latină*. În româneşte de Gabriela Creţia. Traducerea versurilor : Petre Stati. Studiu introductiv: Mihail Nichita, Ed. Univers, Bucureşti, 1972.
ION DODU BĂLAN, *Valori literare*, E.P.L., Bucureşti, 1966.
JON DODU BĂLAN, *Artă şi ideal*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1975.
J. BÉDIER, *Les Fabliaux*, Paris, 1893.
PIERRE DE BOISDEFFRE, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui (1939—1968)*, Septième édition entièrement refondue..., Parrin, Paris, [1968].
LIVIA BOTE, *Simbolismul românesc*, Ed. pentru literatură, Bucureşti, 1966.
ANDRÉ BRETON, *Anthologie de l'humour noir*, I. I. Pauvert, 1966.
F. BRUNETIÉRE, *Evoluţia criticii de la Renaştere pînă în prezent*, Ed. Enciclopedică română, Bucureşti, 1972.
GH. BULGĂR, *Problema limbii literare în concepţia scriitorilor români*. Antologie, studiu introductiv, comentarii, glosar. Prefaţă de Perpessicius, Ed. didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1966.
D. CARACOSTEA, *Poezia tradiţională română*, vol. I — II, Ediţie critică de D. Şandru. Prefaţă de Ovidiu Bîrlea, E. P. L., Bucureşti, 1969.
N. CARTOJAN, *Cărţile populare în literatura românească*, I, 1929; II, 1938, Bucureşti.
G. CĂLINESCU, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, F.R.P.L.A., Bucureşti, 1941.
G. CĂLINESCU, *Scriitori străini*. Antologie şi text îngrijit de Vasile Nicolescu şi Adrian Marino. Prefaţa Adrian Marino, Ed. pentru literatură universală, Bucureşti, 1967.
G. CĂLINESCU, *Scrieri despre artă*. Ediţie alcătuită de George Muntean, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1968.
ŞERBAN CIOCULESCU, *Aspecte literare contemporane*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972.
ŞERBAN CIOCULESCU, VLADIMIR STREINU, TUDOR VIANU, *Istoria literaturii române moderne*, Casa şcoalelor, Bucureşti, 1944.
CONST. CIOPRAGA, *Literatura română între 1900—1918*, Ed. Junimea, Bucureşti, 1970.
JUAN CHABAS, *Istoria literaturii spaniole*, Ed. Univers, Bucureşti, 1971.
Choix de Lettres du XVII-e siècle, publiées avec une introduction, des notices et des notes par Gustave Lanson, Hachette, Paris, 1909.
Conceptul de realism în literatura română. Antologie şi studii de Al. Săndulescu, Marcel Duţă şi Adriana Mitescu, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1974.
I. CONSTANTINESCU, *Moştenirea modernilor. Eseuri de literatură comparată*, Ed. Junimea, Iaşi, 1975.
PAUL CORNEA, *Originile romantismului românesc*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972.
Critica italiană de la Vico la Croce. Antologie alcătuită de Alexandru Marcu, F.R.P.L.A., Bucureşti, 1941.
O.V. S. CROHMĂLNICEANU, *Literatura română între cele două războaie*, I, E. P. L., 1967; II, Ed. Minerva, 1974, III, Ed. Minerva, 1975.
MARCUS CUNLIFFE, *Literatura Statelor Unite*. În româneşte de Rodica Tiniş, Ed. pentru literatură universală, Bucureşti, 1969.

Scanned with OKEN Scanner

E. R. CURTIUS, *Literatura europeană și Evul mediu latin*. În românește de A. Armbruster, cu o introducere de Al. Duțu, Ed. Univers, București, 1970.
E. R. CURTIUS, *Balzac*. Traducere, prefață, note și tabele cronologice de Grigore Tănăsescu, vol. I—II, Ed. Minerva, București, 1974.
OVID DENSUSIANU, *Viața păstorească în poezia noastră populară*. Ediție îngrijită și prefață de Marin Bucur, E. P. L., București, 1966.
POMPILIU ELIADE, *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie*, Paris, 1898.
G. FLAUBERT, *Correspondance, Nouvelle édition augmentée. Série I — VIII*, Louis Conrad, Paris, 1926—1930.
ARTUR GOROVEI, *Cimiliturile românilor*. Ediție îngrijită și cuvînt înainte de Iordan Datcu, Ed. Eminescu, București, 1972.
DAN GRIGORESCU, SORIN ALEXANDRESCU, *Romanul realist în secolul al XIX-lea*, Ed. enciclopedică română, București, 1971.
PAUL GUTH, *Histoire de la littérature française*, Ed. Fayard, 1967.
FRIEDRICH GUNDOLF, *Goethe*. Traducere, prefață, tabel cronologic, note și indici de Ion Roman, Ed. Minerva, București, 1971.
Histoire des littératures (*sous la Direction de Raymond Queneau*), Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1956, vol. I — IV.
RICARDA HUCH, *Romantismul german*. Traducere și prefață de Viorica Nișcov, Ed. Univers, București, 1974.
G. IBRĂILEANU, *Spiritul critic în cultura românească*, în *Opere*, I. Ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru. Prefață de Al. Piru, Ed. Minerva, București, 1974.
N. IORGA, *Istoria literaturii românești*, București, Ed. Pavel Suru, vol. I (1925); vol. II (1928).
N. IORGA, *Istoria literaturii românești contemporane*, I. *Crearea formei*, II. *În căutarea fondului*, Ed. Adevărul, București, 1934.
MIHAI ISBĂȘESCU, *Istoria literaturii germane*, Ed. științifică, București, 1968.
Istoria literaturii române, I — III, Ed. Academiei, București, 1964—1973.
Istoria și teoria comparatismului în România. Sub îngrijirea științifică a prof. Al. Dima și Ovidiu Papadima. Ed. Academiei, București, 1972.
GEORGE IVAȘCU, *Istoria literaturii române*, 1, Ed. științifică, București, 1969.
GEORGE IVAȘCU, *Titu Maiorescu*, Ed. Albatros, București, 1972.
GEORGE IVAȘCU, *Dobrogeanu-Gherea*, Ed. Albatros, București, 1972.
SAMUEL JOHNSON, *The Lives of the Most Celebrated English Poets with Criticism*, Parsonsano Galignani, Pavia, 1805.
RENÉ LALOU, *Le roman français depuis 1900*, Paris, 1966.
G. LANSON, *Histoire de la littérature française*, Hachette, Paris, f. a.
E. LOVINESCU, *Istoria literaturii române contemporane*, Ed. Minerva, București, 1973, vol. I—II.
E. LOVINESCU, *Scrieri*, 1—6. Ediție și studiu introductiv de Eugen Simion, E.P.L. și Ed. Minerva, 1969—1973.
MARIA MARINESCU-HIMU, ADELINA PIATKOWSKI, *Istoria literaturii eline*, Ed. științifică, București, 1972.
CLAUDE-EDMONDE MAGNY, *Histoire du roman français depuis 1918*, Editions du Seuil, Paris, 1950.
DUMITRU MICU, *Început de secol. 1900—1916. Curente și scriitori*, Ed. Minerva, București, 1970.
D. MICU, *„Gîndirea" și gîndirismul*, Ed. Minerva, București, 1975.
P. MOREAU, *La critique littéraire en France*, Librairie Armand Colin [1960].
GEORGE MUNTEAN, *Cercetări literare*, E.P.L., București, 1969.
GEORGE MUNTEANU, *Sub semnul lui Aristarc*, Ed. Eminescu, București, 1975.
ROMUL MUNTEANU, *Literatura europeană în epoca luminilor*; *Iluminism, preromantism, Sturm und Drang, neoumanismul german*, Ed. enciclopedică, București, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

ION MUŞLEA, *Cercetări etnografice şi de folclor*, vol. I—II. Ediţie şi introducere de Ion Taloş. Ed. Minerva, Bucureşti, 1971—1972.
MAURICE NADEAU, *Le roman français depuis la guerre*, Editions Gallimard, Paris, 1970.
Z. ORNEA, *Sămănătorismul*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970.
Z. ORNEA, *Poporanismul*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972.
Z. ORNEA, *Junimea şi junimismul*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1975.
OVIDIU PAPADIMA, *Literatura populară*, E.P L., Bucureşti, 1971.
OVIDIU PAPADIMA, *Ipostaze ale iluminismului românesc*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975.
TACHE PAPAHAGI, *Poezia lirică populară*, E.P.L., Bucureşti, 1967.
GASTON PARIS, *Les Contes orientaux dans la littérature française du Moyen Age*, Paris, 1877.
D. PĂCURARIU, *Clasicismul românesc*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971.
AL. PHILIPPIDE, *Consideraţii confortabile*, I, II, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1971, 1972.
DINU PILLAT, *Mozaic istorico-literar, Secolul XX*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1971.
AL. PIRU, *Opera lui Ibrăileanu*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1959.
AL. PIRU, *Literatura română premodernă*, E.P.L., Bucureşti, 1964.
ION POP, *Avangardismul poetic românesc*, Ed. pentru literatură, Bucureşti, 1969.
MICHEL RAIMOND, *Le roman depuis la révolution*, Quatrième édition, Librairie Armand Colin, 1967.
AL. ROSETTI, *Istoria limbii române*, Bucureşti, E.P.L., 1968.
AL. ROSETTI, B. CAZACU, LIVIU ONU, *Istoria limbii române literare*, vol. I, ed. a II-a, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971.
JEAN ROUSSELOT, *Les nouveaux poètes français. Panorama critique*, Edition Seghers, Paris, 1959.
FRANCESCO DE SANCTIS, *Istoria literaturii italiene*. Traducere, studiu introductiv şi note de Nina Façon, Ed. pentru literatură universală, Bucureşti, 1965.
V. SAULNIER, *Literatura franceză*, I—II, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972.
AL. SĂNDULESCU, *Citind, recitind...* Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973.
CHRISTIAN SÉNÉCHAL, *Les grands courants de la littérature française contemporaine*, Paris, Ed. littéraires et techniques, 1934.
EUGEN SIMION, *Eugen Lovinescu, scepticul mîntuit*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1971.
VLADIMIR STREINU, *Clasicii noştri*, Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1943.
CORNELIA ŞTEFĂNESCU, *Momente ale romanului*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973.
H. TAINE, *Histoire de la littérature anglaise*, 13—édition, 6 vol., Hachette, Paris, 1911.
ALBERT THIBAUDET, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, [8-édition], Paris, [1936].
PAUL VAN TIEGHEM, *Le préromantisme, Etudes d'histoire littéraire européenne*, F. Alcan, 1925.
PAUL VAN TIEGHEM, *Le mouvement romantique* (Angleterre — Allemagne — Italie — France). Textes choisies, commentés et annotés, Librairie Vuibert, Paris, 1940.
PAUL VAN TIEGHEM, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Albin Michel, Paris, 1948.
PHILIPPE VAN TIEGHEM, *Marile doctrine literare în Franţa. De la Pleiadă la Suprarealism*. Traducere de Alexandru George, Ed. Univers, Bucureşti, 1972.
LIONELLO VENTURI, *Storia della critica d'arte*, Torino, 1964.
TUDOR VIANU, *Studii de literatură română*, Ed. didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1965.
WILLIAM K. WIMSATT jr., CLEANTH BROOKS, *Literary Criticism A Short History*, London, 1965.
MIRCEA ZACIU, *Glose*, Ed. Dacia, Cluj, 1970.
MIHAI ZAMFIR, *Proza poetică românească în secolul XIX*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971.
PAUL ZARIFOPOL, *Pentru arta literară*, Ediţie îngrijită, note, bibliografie şi studiu introductiv de Al. Săndulescu, I, II. Ed. Minerva, Bucureşti, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

Redactor: VIOLETA MIHĂILĂ
Tehnoredactor: SONIA BÂRZEANU

Bun de tipar 03.08.1976. Tiraj 25.000 ex. Hîrtie Ambalaj albit 61×86/63 g.m.² 80% gr. alb. Format 16/61×86. Coli de tipar 31.

C.Z. pentru biblioteci mari
C.Z. pentru biblioteci mici } *459085.3—3=59*

Întreprinderea poligrafică Informația,
str. Brezoianu nr. 23—25,
București
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner